



**You have downloaded a document from
RE-BUŚ
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Odkodowana bliskość : powieściopisarstwo Enrique Vili-Matasa, Antonia Munoza Moliny i Alejandra Cuevasa w kontekście prozy polskiej po 1989 roku

Author: Katarzyna Gutkowska-Ociepa

Citation style: Gutkowska-Ociepa Katarzyna. (2016). Odkodowana bliskość : powieściopisarstwo Enrique Vili-Matasa, Antonia Munoza Moliny i Alejandra Cuevasa w kontekście prozy polskiej po 1989 roku. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

KATARZYNA GUTKOWSKA-OCIEPA

ODKODOWANA BLISKOŚĆ

Yo trabajo mucho con materiales autobiográficos cuando escribo ficción en unas novelas más que en otras, ¿no? Pero digamos que en las novelas mías más conocidas como El jinete polaco o Sefarad he usado mucho mi propia vida de la gente de mi generación. No tengo mucho material narrativo. ¿Por qué? Porque yo creo que uno de los temas principales que a mí me interesan como escritor es el cambio de los tiempos y la relación entre el presente y el pasado. Entonces yo pertenezco a una generación

W pracy, kiedy tworzę fikcję, wykorzystuję to, co autobiograficzne - w niektórych powieściach jest to w innych więcej, prawda? Powiedzmy, że w najbardziej moich powieściach, jak Jeździec polski czy Sefarad, dużo zawdzięcza się z własnego życia albo z życia z mojego pokolenia i przeobraża to w materiał fabularny. Ponieważ sądzę, że jednym z tematów, które interesują pisarza, jest zmiana czasu między teraźniejszością a



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU ŚLĄSKIEGO
KATOWICE 2016

Odkodowana bliskość. Powieściopisarstwo Enrique Vili-Matasa, Antonia Muñoz Moliny i Alejandra Cuevasa w kontekście prozy polskiej po 1989 roku jest dokonaniem naukowym o charakterze niepodważalnie oryginalnym i nowatorskim. W perspektywie metodologii współczesnych badań literaturoznawczych – nie tylko na gruncie polskim, lecz także w przestrzeni ogólnoświatowej krytyki badań literackich – omawiana rozprawa stanowi ważny, oryginalny i ze wszelkich miar godny uwagi głos polskiej badaczki, wpisujący się w ogólnoświatowy dyskurs skupiony przede wszystkim wokół problematyki współczesnych (choć nie tylko) literackich badań komparatystycznych. (...) [Wywód] przeprowadzony został przez Autorkę rozprawy w sposób bardzo czytelny, konsekwentny i spójny. Cechuje go precyzja metodologicznego warsztatu refleksji krytycznej, głęboka znajomość tematu, umiejętność „dyskretnego” osobistego zdystansowania się wobec przedstawianych opinii (co wiąże się z próbą wprowadzenia do niejako „skatalogowanych” wypowiedzi ważnych dla poruszanego tematu własnego systemu hierarchii opinio-twórczych). Cieszy także fakt uznania w kontrapunkcie wypowiedzi na temat meandrów komparatystyki wybitnych badaczy w skali światowej znaczenia prac również polskich teoretyków i specjalistów w tej dziedzinie wiedzy.

Z recenzji wydawniczej
prof. UAM dr hab. Barbary Stawickiej-Pireckiej

ODKODOWANA
BLISKOŚĆ

PRACE
NAUKOWE



UNIWERSYTETU
ŚLĄSKIEGO
W KATOWICACH

NR 3462

KATARZYNA GUTKOWSKA-OCIEPA

ODKODOWANA BLISKOŚĆ

Powieściopisarstwo Enrique Vili-Matasa,
Antonia Muñoz Moliny i Alejandra Cuevasa
w kontekście prozy polskiej po 1989 roku

Redaktor serii: Historia Literatur Obcych
MAGDALENA WANDZIOCH

Recenzent
BARBARA STAWICKA-PIRECKA

Agradecimiento

Quiero dar las gracias de manera muy especial al profesor José Ramón González García, Director del Departamento de Literatura Española y Teoría de la Literatura y Literatura Comparada de la Universidad de Valladolid, por la lectura atenta de mi libro escrito primeramente en español y por todas las sugerencias que me ofreció en el proceso de la elaboración del texto. Le agradezco enormemente su tiempo dedicado y todas las palabras de ánimo que me dirigió en aquel tiempo. Sin su aporte inestimable todo habría sido mucho más difícil.

Literaturoznawcze badania komparatystyczne w obszarze polsko-hispańskim Wprowadzenie

Ludzka świadomość istnieje między wiem i nie wiem, między tym, co jest, i tym, co może być, co jest zaledwie przeczuwane, istnieje zatem jako „czynne pomiędzy”.

G. DZIAMSKI: *Przełom konceptualny
i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*

Komparatystyka zdaje się najbardziej problematyczną dziedziną nauki o literaturze (i szerzej: kulturze) z punktu widzenia teorii i metodologii badań. Choć naukowy status komparatystyki usankcjonowano instytucjonalnie już w XIX wieku¹, w ostatnich dekadach dziedzina ta zdaje się nieustannie budzić wiele kontrowersji i terminologicznych wątpliwości. Stąd też, w obliczu chęci podjęcia badań nad współczesną literaturą polską i obcą – w moim przypadku hiszpańską, nieodzowne było wypracowanie metodologicznej formuły, która uchroniłaby przeprowadzony tu wywód od zarzutów przypadkowości, teoretycznej efemeryczności, konceptualnej anarchii i nadmiernego subiektywizmu. Każdy gest porównania – jakichkolwiek dzieł czy tendencji by dotyczył – wymaga dookreślenia postawy badawczej względem obecnie dominujących, często przeciwstawnych i jednostronnych perspektyw teoretycznych, wyrosłych na gruncie różnych (sub)dyscyplin.

¹ W literaturze przedmiotu zwykło uważać się za oficjalny początek istnienia komparatystyki literackiej rok 1886. Opublikowano wówczas *Comparative Literature* autorstwa Hatchesona Macaulaya Posnetta. Zob. O. PŁASZCZEWSKA: *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. 28. Oczywiście istniały również głosy sprzeciwu, które osłabiały moc komparatystyki jako nauki. Najślynniejszy należał do Benedetto Crocego. Por. B. CROCE: *La "letteratura comparata"*. En: IDEM: *La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia*. Vol. 1. (1903). Amsterdam, Swetes and Zeitlinger N.V., 1966, s. 77–80; A. HEJMEJ: *Komparatystyka i (inna) historia literatury*. W: IDEM: *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków, Universitas, 2013, s. 265.

Pojęcia „literatura europejska”² i „literatura światowa” (*Weltliteratur*) zwykły budzić – i nadal budzą – wiele wątpliwości wśród komparatystów i filologów z różnych kręgów kulturowych. Sceptycyzm ten wiąże się z ciągłym redefiniowaniem pojęć podstawowych (np. „literatura narodowa”, „język narodowy” czy sama „literatura”) oraz z problematycznym, nie zawsze gruntownie uzasadnionym doborem metodologii stosowanych w przypadku syntetyzującej konfrontacji literatur o zróżnicowanej proveniencji kulturowej, ideologicznej i historycznej. Kolejną kwestią wpływającą na problemy z akceptacją tych pojęć jest towarzyszące komparatystom przeświadczenie o niemożliwości czasowego wyłączenia (odrżucenia) własnej perspektywy narodowej/kulturowej w wysiłkach stwarzania obrazu literatur w kontekście ponadnarodowym. Już dziewiętnastowieczne prace na temat *Weltliteratur* zwracają uwagę na problem arbitralności, która charakteryzuje hierarchię literatur narodowych opartą na kryterium zasięgu języków narodowych i ich użycia przez liczniejsze grupy etniczne. Na przykład w 1899 roku Georg Brandes popularyzował dzieła skandynawskie, rozpatrując je w kontekście najwybitniejszych osiągnięć literatury niemieckiej, angielskiej i francu-

² Jeden z najbardziej znanych niemieckich komparatystów, Joseph Texte, pisał w 1893 roku:

El día en que se forme la nueva literatura europea, toda crítica literaria será necesariamente internacional. Ese día, por encima de las fronteras políticas – si todavía quedase alguna – se habrían tendido y anudado los lazos invisibles que unirán los pueblos con los pueblos y que construirán, como en la edad media, el alma colectiva de Europa.

[W dniu, w którym ukształtuje się już nowa literatura europejska, cała krytyka literacka stanie się bezwzględnie międzynarodowa. Tego dnia, ponad granicami politycznymi – o ile te będą jeszcze w ogóle istnieć – zadzierżgnięte zostaną niewidzialne więzy, które zjednoczą ludy z ludami i zrekonstruuja duszę Europy, jak działo się to w wiekach średnich.]

J. TEXTE: *Los estudios de literatura comparada en el extranjero y en Francia*. Trad. M.J. VEGA. En: M.J. VEGA, N. CARBONELL: *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid, Gredos, 1998, s. 24.

Uwaga do przypisów: Jeżeli nie podaję nazwiska tłumacza, tłumaczenie jest mojego autorstwa. Bez względu na to, czy cytuję fragment tekstu teoretycznego, historycznoliterackiego, czy *stricte* literackiego, pochodzącego z kręgu innojęzycznego, jeśli tylko jest to możliwe, podaję zarówno wersję tłumaczoną, jak i oryginalną. Wynika to z założenia, iż konkretny przekład zawsze jest wyłącznie jednym z elementów serii, wariacją oryginału ubranego w inny język, toteż nie traktuję moich ani cudzych tłumaczeń przytaczanych fragmentów jako ostatecznej wykładni w języku kultury docelowej. Por. m.in. E. TABAKOWSKA: *Obecność tłumacza w tekście – spojrzenie językoznawcy*. W: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA, I. PUCHAŁSKA, M. SIWIEC. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 503–517.

skiej³. Dominacja, a według niektórych komparatystów – m.in. Gayatri Chakravorty Spivak⁴ – supremacja państw Zachodu i hegemonia ich języków oraz perspektyw teoretycznych i interpretacyjnych w dziewiętnastowiecznych badaniach literaturoznawczych i kulturowych⁵ musiały w końcu ustąpić konieczności stworzenia nowego paradygmatu komparatystyki, który pozwoliłby badaczom uciec przed pułapkami wynikającymi z ideologiczno-politycznych ograniczeń, postrzeganych jako konsekwencja kolonializmu i jego reperkusje w różnych kręgach kulturowych.

Eksponowanie ujęć upolitycznionych nie przesłaniało faktu, że literatura porównawcza nie przestała poszukiwać metodologicznej spójności i „silnego profesjonalizmu” w kontekście naukowości i badawczej klarowności. Jak pisała Marjorie Perloff:

Problemem literatury porównawczej zawsze było to, że jej obszar pozostawał amorficzny. Wellek był pierwszym, który zwrócił na to uwagę: „Najpoważniejszym wyznacznikiem niepewnego statusu naszej dyscypliny” – narzekał w 1958 r. – „jest fakt, że nie potrafiła wyznaczyć konkretnego przedmiotu badań i ściśle określonej metodologii”. To właśnie ta przypadłość kładzie się cieniem na komparatystyce od jej powstania i wciąż nęka ją w erze multikulturowości⁶.

Nie dziwi więc, że chociaż od rewolucyjnych spostrzeżeń Wel-leka i – równie istotnych – Remaka czy Etiemble’a upłynęło już kilka dekad, w pierwszym dwudziestoleciu XXI wieku komparatystyka nadal jawi się jako dyscyplina, która „niemal od zawsze, żyje w kryzysie i kryzysem, który stanowi dla niej przekleństwo, [...] jak

³ G. BRANDES: *World Literature*. In: *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature From the European Enlightenment to the Global Present*. Eds. D. DAMROSCH, N. MELAS, M. BUTHELEZI. Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2009, s. 61–66.

⁴ G.Ch. SPIVAK: *Death of a Discipline*. Columbia, Columbia University Press, 2003.

⁵ Zjawiska te wciąż jeszcze czasem występują.

⁶ M. PERLOFF: *“Literature” in the Expanded Field*. In: *Comparative Literature in the age of Multiculturalism*. Ed. Ch. BERNHEIMER. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1995, s. 176. W oryginale:

The problem of comparative literature has always been that its terrain is amorphous. Again Wellek was one of the first to recognize this: “The most serious sign of the precarious state of our study”, he complained in 1958, “is the fact that it has not been able to establish a distinct subject matter and a specific methodology”. This is the malaise that has haunted comparative literature from its inception and that continues to bedevil it in the “age of multiculturalism”.

i błogosławieństwo”⁷. Ambiwalencję tę odzwierciedlają wybrane teksty zamieszczone w wydanym w 2006 roku zbiorowym tomie *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Tam właśnie, przy okazji rozważań o istocie i pryncypiach literaturoznawstwa porównawczego, odnajdujemy diametralnie różne wizje roli literatury we współczesnej komparatystyce – kwestii nie tylko istotnej, ale najbardziej fundamentalnej, jaką w kontekście „literatury porównawczej” należy sfunkcjonalizować. Wiąże się ona z interdyscyplinarną wizją komparatystyki (albo i przypisywaną jej „subdyscyplinarnością”⁸), która szczególne znaczenie zyskała w amerykańskich ujęciach teoretycznych⁹. Naczelny pragmatysta i zwolennik teorii kultury postfilozoficznej Richard Rorty twierdzi, że „literackość” straciła już znaczenie i nie stanowi ważnego aspektu porównawczej analizy tekstów literackich. Kryzysową naturę dyscypliny tłumaczy zaś przesunięciami badawczych zainteresowań na linii centrum–peryferia. Zgodnie z jego przekonaniem:

[...] zarówno wydziały komparatystyki literackiej, jak i wydziały filozofii powinny być miejscem, w którym studentom udziela się możliwie największej liczby wskazówek i sugestii dotyczących książek wartych przeczytania. Reszta powinna pozostać kwestią ich własnej intuicji. Pracownicy wspomnianych wydziałów nie powinni martwić się o istotę swojej dyscypliny ani o jej cechy swoiste. Nie powinni [...] dywagować, czy „prawdziwy komparatysta” powinien, prócz znajomości kilku literatur europejskich, znać również dobrze przynajmniej jedną literaturę stworzoną w którymś języku nieeuropejskim. Nie powinni zaprządać sobie głowy myśleniem o „solidnych podstawach” swojej dyscypliny. Powinni martwić się jedynie o znalezienie dociekliwych studentów, których chcieliby przyjąć na swoje wydziały, i dokładać starań, by zaspokoić ich rozbudzoną ciekawość. Takie leseferystyczne podejście sprawia, że powątpiewam w słuszność twierdzenia Hauna Saussy’ego, jakoby literackość była centralną kategorią komparatystyki. [...] Wierzę, że można przeprowadzić błyskotliwą analizę porównawczą

⁷ T. BILCZEWSKI: *Wstęp. Ekonomia i polityka komparatystyki*. W: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*. Red. T. BILCZEWSKI. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010, s. X.

⁸ Por. S. BASSNETT: *¿Qué significa literatura comparada hoy?* En: *Orientaciones en literatura comparada*. Ed. D. ROMERO LÓPEZ. Madrid, Arco/Libros S. L., 1998, s. 101.

⁹ O narastającej interdyscyplinarności komparatyzmu amerykańskiego i dewaluacji roli literatury w badaniach porównawczych zob. m.in.: G. GILLESPIE: *Comparative Literature of the 1990s in the USA*. In: *Comparative Literature Worldwide: Issues and Methods/La Littérature Comparée dans le Monde: Questions et Méthodes*. Ed. T. FRANCO CARVALHAL. Porto Alegre, L&PM Editores, 1997; O. PŁASZCZEWSKA: *Przestrzenie komparatystyki – italianizm...*, s. 41–42.

tekstów napisanych w kilku różnych językach, nie odwołując się w ogóle do pojęcia „literackości”. Można też stworzyć bardzo dobrą filozofię, także „analityczną”, uznawszy wcześniej „klarowność pojęciową” za znaczeniowo pustą mantrę. [...] Dyscypliny akademickie, podobnie jak podmioty, mają swoją historię, lecz pozbawione są istoty. Przepisują ją bez przerwy, uaktualniając własny wizerunek. Tak zwane „kryzysy” polegają na tym, że peryferia zajmują miejsce centrum, a centrum przesuwają się w mroczne zewnętrzne rejony [*outer darkness*]¹⁰.

Deprecjonując rangę literatury, Rorty staje w jawnej opozycji wobec Jonathana Cullera, który wiąże potencjał rozwojowy dyscypliny z przywróceniem centralnej pozycji literaturze jako zjawisku ponadnarodowemu i międzykulturowemu. Culler broni tym samym badań nad literaturą narodową i ponadnarodowymi właściwościami dzieł:

Najbardziej kontrowersyjna kwestia poruszona w raporcie Bernheimera i podobnych tekstach programowych to rola literatury w badaniach komparatystycznych dotyczących tego, co globalne i tego, co kulturowe. [...] Obrońcy literatury zostali tam przedstawieni jako intelektualne dinozaury, bezzasadnie opierające się nowemu podejściu badawczemu. [...] Odpowiadając na raport Bernheimera, ja sam twierdziłem [...] że zwrot w stronę kultury współgra z istnieniem instytutów i zakładów literatur narodowych. [...] Wszak kiedy one zwrócą się ku kulturze, nadadzą literaturze porównawczej szczególną rolę. [...] Odnajdzie ona nową tożsamość jako typ badań literackich o najszerszym spektrum problemowym – studium literatury jako zjawiska transnarodowego. [...] Będąc z kolei również literaturoznawstwem, literatura porównawcza obejmie swoim zasięgiem także poetykę. [...] A skoro literatura nie jest kwestią natury a formacją historyczną, badania literackie w kontekście innych dyskursów zdają się nie tylko nieuniknione, ale i potrzebne. Niemniej w odróżnieniu od innych działów humanistyki, literatura porównawcza obrałaby jako główne pole badawcze refleksję nad literaturą, analizowaną w najróżniejszych ujęciach¹¹.

¹⁰ R. RORTY: *Looking Back at "Literary Theory"*. In: *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. H. SAUSSY. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, s. 65–66. Cytuję fragment polskiego przekładu artykułu: „Teoria literatury” z perspektywy czasu. Przeł. T. KUNZ. W: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia...*, s. 328–329.

¹¹ W oryginale:

The most controversial topic in the Bernheimer report and the associated position papers was the role of literature in a comparative literature that was simultaneously going global and going cultural. [...] Defenders of literature were treated as old fogies who were inexplicably resisting getting with the program. [...] In my own response

Culler postrzega zatem literaturę jako historyczny konstrukt, którego badania – choć prowadzone w kontekście kultury – winny uwzględniać literacką specyfikę dzieł. Culler nie jest w twierdzeniu tym odosobniony – podobne poglądy odnaleźć można w pracach Michaela Riffaterre’a, Norberta Mecklenburga czy Edwarda Kasparskiego. Zwłaszcza że traktowanie literatury po macoszemu nie pozostaje bez konsekwencji, ponieważ może doprowadzić do jeszcze większego rozmycia statusu samej literackości. Terry Eagleton zauważył kiedyś, że „wszystko może być literaturą i wszystko, co niezmiennie i niekwestionowanie postrzega się jako literaturę, może... przestać nią być”¹², co María José Vega podsumowała w następujący sposób:

to Bernheimer report, I argued that [...] the turn to culture makes sense for national literature departments. [...] And as the national literature departments turn to culture they will leave comparative literature with a distinctive role. [...] it might find itself with a new identity, as the site of literary study in its broadest dimensions – the study of literature as a transnational phenomenon. [...] As the site of the study of literature in general, comparative literature would provide a home for poetics. [...] Since literature is not a natural kind but a historical construct, the study of literature in relation to other discourses is not only inevitable but necessary. But as opposed to the other departments of the humanities, comparative literature would have as its central responsibility the study of literature, which could be approached in the most diverse ways.

J. CULLER: *Comparative Literature, at Last*. In: *Comparative Literature in an Age of Globalization...*, s. 240–241. *Nota bene*, chodzi o trzeci raport przedstawiony przez *American Comparative Literature Association* (ACLA), opracowany przez Charlesa Bernheimera w maju 1993 roku. Zob. Ch. BERNHEIMER: *The Bernheimer Report, 1993. Comparative Literature at the Turn of Century*. In: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Ch. BERNHEIMER. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1995, s. 39–48. Pierwszy raport ACLA został przygotowany przez Harry’ego Levina w 1965, drugi przez Toma Greene’a w 1975, a trzeci, napisany rok później, nie spotkał się z aprobatą zarządu ACLA i nigdy go nie rozpowszechniono. Dwa pierwsze raporty wraz z tym Bernheimera (trzecim opublikowanym) znajdują się w tomie *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism* z 1995; tam też zamieszczono odpowiedzi i sugestie, jakie wzbudziły wymienione dokumenty. W 2004 roku pojawił się czwarty raport i – chociaż jego autor twierdzi, że to raczej esej, a nie oficjalne sprawozdanie z rozwoju dyscypliny – stał się ważnym punktem odniesienia dla komparatystów w USA i w Europie. Zob. H. SAUSSY: *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares. Of Memes, Hives and Selfish Genes*. In: *Comparative Literature in an Age of Globalization...*, s. 3–42; wersja polska: H. SAUSSY: „Wyborny trup” pozszywany ze świeżych koszmarów. O memach, pszczelich rojach i samolubnych genach. Przeł. E. RAJEWSKA. W: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia...*, s. 185–241.

¹² Cyt. za: M.J. VEGA, N. CARBONELL: *La literatura comparada: principios y métodos...*, s. 138. W wersji źródłowej: „Cualquier cosa puede ser literatura, y cualquier cosa que

Literaturę przestaje się postrzegać jako zbiór tekstów, a traktuje jako sieć instytucjonalnych i historycznych procesów, co sprawia, że badacz, który zaakceptuje takie jej rozumienie i obierze ją za obiekt analizy, zatracą konkretne i zobiektywizowane granice obszaru swoich badań. W konkretnym dziele nie upatruje się już bowiem osobnego, wyizolowanego utworu z niepowtarzalnymi, wpisanymi weń walorami estetycznymi, a analizuje jako byt skontekstualizowany i zintertekstualizowany. Z perspektywy estetyzującej tendencja ta prowadzi do porzucenia badań literackich oraz do intelektualnego i estetycznego nihilizmu¹³.

Jak wcześniej wspomniano, presji nurtu bernheimerowskiego nie uległ także Michael Riffaterre – urodzony we Francji, ale silnie związany z amerykańskim Columbia University. W połowie lat dziewięćdziesiątych dostrzegł w literaturze zjawisko łączące w sobie cechy bytu i przedstawienia (reprezentacji), stanowiące przez to ważne narzędzie dla badaczy rzeczywistości w ujęciu ogólnym. Stwierdził, że jeśli spojrzeć się na literaturę jak na semiotyczną sieć, automatycznie nada jej to status ważkiego punktu odniesienia dla dziedzin humanistycznych, którym Bernheimer chciał dać komparatystyczną palmę pierwszeństwa kosztem rangi literatury¹⁴. Riffaterre daleki był także od pochopnego odrzucania podstawowych pojęć poddawanych w stan podejrzenia przez poststrukturalistów; przykładami niech będą „autor”, „naród” i – przede wszystkim – „tekst”¹⁵. W odpowiedzi na raport Bernheimera profesor z CU pisał:

Z jednej strony – oto wszechświat, wszelkie jego części, wszystkie poglądy na temat jego postrzegania. Z drugiej strony, wobec nieskończoności przedmiotów, literatura, która sama w swej istocie jest czystą reprezenta-

sea considerada de manera incuestionable e inalterable como literatura... puede dejar de serlo”.

¹³ Ibidem. W oryginale:

«Literatura, pues, ha pasado de significar un conjunto de textos a significar un conjunto de procesos institucionales e históricos, de manera que cualquier persona que trabaje en este campo y con estas convicciones ha dejado de contar con límites definitivos y objetivables que circunscriban su área de investigación. Tampoco el texto se estudia como entidad separada y aislable con un conjunto de características estéticas intrínsecas, sino con-textualizado e inter-textualizado. Desde las posiciones esteticistas, este movimiento conduce al abandono del objeto literario y al nihilismo intelectual y estético.»

¹⁴ M. RIFFATERRE: *On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies*. In: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism...*, s. 72.

¹⁵ Ibidem.

cją, która jako jedyna pośród wszelkich dyskursów może zawrzeć w sobie i naśladować wszystko inne, wliczając w to pozostałe dyskursy. Sama komplementarność istnienia i reprezentacji sprawia, iż pozostawienie literatury na pozycji centralnej kategorii wobec dyskursu, kultury, ideologii itd. staje się kwestią palącą, a to dlatego, że literatura zawiera je wszystkie w sobie i stawia im wszystkim pytania – wystarczy, że zmieni swą perspektywę, to jest właściwe sobie gatunki i konwencje: oto kolejny zestaw terminów, o których mówi się nam, że są już *passé*¹⁶.

Badając dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczną komparatystykę, nie sposób uwolnić się od mnogości propozycji teoretyków amerykańskich, co zbytnio nie zdumiewa, jeśli weźmie się pod uwagę fakt „amerykanizacji” dyscypliny, na który to proces zwracał już uwagę Steven Tötösy de Zepetnek¹⁷. Mnogość badawczych perspektyw prezentowanych przez Amerykanów wymaga jednak umiejętności krytycznego spojrzenia na konkretne ujęcia i metody, bez względu na to, czy badacz porusza się w obrębie jednonarodowym¹⁸, czy w zbiorze ponadnarodowym. Konieczność zmiany obranego kierunku w rozumieniu celów i możliwości komparatystyki dokonuje się czasem w przypadku jednego badacza. Tak było z Henrym Heymannem Hermannem Remakiem, autorem definicji literatury porównawczej jako nauki interdyscyplinarnej, który wraz z upływem lat zmienił zdanie na temat ważności elementu „literackiego” w obszarze badań porównawczych.

¹⁶ M. RIFFATERRE: *O wzajemnym uzupełnianiu się komparatystyki literackiej i studiów kulturowych*. Przeł. R. SENDYKA. W: *Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia...*, s. 158–159. W oryginale:

On one side you have the universe, all its parts, all the viewpoints for looking at it. On the other side, facing the infinity of objects, you have literature, which alone is pure representation, which alone among all discourses can contain and emulate everything else, including the other discourse. The very complementarity of being and representing makes it quite urgent that literature remain central to discourse, culture, ideology, and so on because *literature* encompasses all of them and raises questions about all of them merely shifting its vantage points, namely, its genres and its conventions, another set of terms we are told are *passé*.

M. RIFFATERRE: *On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies...*, s. 72.

¹⁷ Zob. O. PŁASZCZEWSKA: *Przestrzenie komparatystyki – italianizm...*, s. 45.

¹⁸ Warto wspomnieć o pojęciu komparatystyki wewnętrznej, wprowadzonym na gruncie polskim przez Kwirynę Ziembę. Zob. K. ZIEMBA: *Projekt komparatystyki wewnętrznej*. W: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków 22–25 września 2004*. Red. M. CZERMIŃSKA [et al.]. T. 1. Kraków, Universitas, 2005; O. PŁASZCZEWSKA: *Przestrzenie komparatystyki – italianizm...*, s. 135–137.

W latach siedemdziesiątych, w *Comparative Literature, its Definitions and Functions*, kładł na jednej szali wszystkie dyscypliny humanistyczne: sztukę, filozofię, historię, nauki społeczne, religię. Pod koniec lat dziewięćdziesiątych i na początku XXI wieku Remak upierał się, że jednym z członów porównania bezwzględnie musi być tekst literacki, a nie „kultura”, zawierająca w sobie wszystkie wymienione wcześniej dyscypliny¹⁹. Remak stworzył tym samym pewną hierarchię ważności poszczególnych kontekstów w praktyce interpretacyjnej. Podkreślał, że celem porównawczej, interdyscyplinarnej konfrontacji jest ukazanie oddziaływania i istoty zjawisk literackich, najpierw i przede wszystkim w związku z innymi dziedzinami sztuki, a – w dalszej kolejności – w kontekście pozostałych dyscyplin (filozofii, psychologii, teologii, religii, historii). Na samym zaś końcu pozostają socjologia i nauki naturalne. Interdyscyplinarność badań porównawczych w żadnym wypadku – głosił Remak – nie może zastąpić lub ograniczyć sumiennej analizy tekstowej. Jednakże nawet uwzględniając przesłanki Remaka, Riffaterre’a czy Cullera na temat literatury jako najważniejszego i koniecznego ogniwa porównań, nie można mieć pewności, że uniknie się wszystkich pułapek czyhających na mniej i bardziej doświadczonych badaczy.

Przypomnijmy bowiem, że kwestia przedmiotu badań to tylko jedna z wielu, z którą przed podjęciem konkretnych analiz komparatystycznych należy się metodologicznie zmierzyć. Sytuacja staje się wyjątkowo skomplikowana, jeśli celu porównania nie stanowi analiza recepcji literatury w danym języku na obszarze wybranego kraju lub też gdy nie są nim badania translatoryczne, rządzące się swoimi prawami i własnym aparatem pojęciowo-badawczym. Na dalszy plan schodzą wówczas jawne odwołania literatury A do literatury B lub językoznawczo-kulturowe cechy przekładu przefiltrowane przez apriorycznie zaaprobowane teorie tłumaczenia. Zdaniem Emily Apter i zwolenników jej spojrzenia na komparatystykę decydują one o nieuchronnym uwikłaniu tekstów w siatkę ideologiczno-politycznych uwarunkowań. Cóż począć, jeśli za istotę analizy przyjmie się literaturocentryczną konfrontację wyborów estetycznych pisarzy z odmiennych kręgów kulturowych, której podstawowe kryterium stanowi problematyka utworów, kwestia przynależno-

¹⁹ Swą nową perspektywę REMAK przedstawił w następujących artykułach: *Once again: Comparative Literature at the Crossroads*, „Neohelicon” XXVI (1999)/2 i *Origins and Evolution of Comparative Literature and Its Interdisciplinary Studies*, „Neohelicon” XXIX (2002)/1. Zob. O. PŁASZCZEWSKA: *Przestrzenie komparatystyki – italianizm...*, s. 66. Wnikliwą analizę ewolucji myśli Remaka przedstawiła Olga PŁASZCZEWSKA w: ibidem, s. 63–67.

ści generacyjnej ich autorów oraz dokonany przez nich wybór powieściowej konwencji? Zarzut, jaki pojawić się może już na samym wstępie przedsięwzięcia, dotyczy dysproporcji w funkcjonowaniu literatury kraju A w kraju B oraz niewspółmierności badawczo-czytelniczego zainteresowania daną literaturą, rejestrowanego w recenzjach, opracowaniach czy wydawniczych rankingach w obydwu państwach.

Już na początku należy zatem zastrzec, iż stawiając w centrum porównania dzieło literackie jako autoteliczny twór kulturowy, odrzuca się wartościowanie poszczególnych kultur narodowych pod względem popularności i zasięgu danego języka czy jego medialnej dominacji, ponieważ w rzeczywistości nie sposób odnaleźć dwóch kulturowych kręgów, dwóch krajów bądź dwóch języków równie ekspansywnych i równie obecnych w kulturowym pejzażu kontynentu lub świata w określonym momencie historycznym. Odnosząc to twierdzenie do literatur polskiej i hiszpańskiej, wyraźnie widać, że szala popularności i liczba osób władających danym językiem przechyliła się zdecydowanie na stronę hiszpańską, marginalizując literaturę polską na literackim rynku Europy i świata. Nie oznacza to jednak, że porównań dzieł polskich i hiszpańskich przeprowadzać nie warto. Poprzez odkrywanie analogii i – co równie frapujące, jak i nieuniknione – odmienności²⁰, przez zestawianie na równych prawach przedmiotu badawczego A i B, ich charakter odkrywa się wszakże z dużo większą klarownością aniżeli w przypadku analizowania ich w monolingwistycznym odosobnieniu. I to bez zważania na faktyczne, genetyczne związki między przedmiotem A i B, bo nie o nie w gruncie rzeczy chodzi. Komparatystyka bowiem:

²⁰ Odwołując się do spostrzeżeń Niklasa Luhmanna na temat kultury jako „systemu drugiego stopnia”, w którym „obserwator obserwuje obserwowanego”, a „kultura umożliwia dekompozycję wszystkich fenomenów i daje możliwość ich rekompozycji”, Mieczysław Dąbrowski pisał, że:

Istnienie w kulturze zakłada [...] istnienie ze świadomością różnic, różnica powoduje, że zaczynamy odróżniać jeden fenomen od drugiego, zaś w działaniach komparatystycznych jest to warunek *sine qua non*. Operujemy bowiem na poziomie obserwacji drugiego stopnia, badając, jak w poszczególnych kulturach kształtują się, wyglądają i zachowują rozmaite aspekty sfery symbolicznej: język wraz ze swoimi regułami gramatyczno-składniowymi i semantyką, rozumienie tradycji i sposoby jej manifestowania, wierzenia i rytury demonstrujące, jak kształtuje się przestrzeń miejską i wiejską, a szerzej – jak traktujemy przyrodę, jak odnosimy się do mitów, tradycji lokalnych, w jaki sposób rozumiemy i definiujemy przenikanie się lokalności i globalności etc.

M. DĄBROWSKI: *Komparatystyka kulturowa*. W: *Komparatystyka dla humanistów*. Red. M. DĄBROWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s. 217–218.

[...] zestawia zjawiska względem siebie odmienne i różnokształtne, jak dajmy na to, średniowieczna epika rycerska w Japonii i Europie. Badania genetyczne z kolei poszukują realnego kontekstu historycznego i faktycznych uwarunkowań danego zjawiska, podczas gdy komparatystyka kontekstem dla danego zjawiska czyni z zasady zjawisko z nim porównywane, bez względu na to, czy istniały lub istnieją między nimi realne stosunki pokrewieństwa i oddziaływania. Dla badań genetycznych są one konieczne, dla porównawczych – fakultatywne²¹.

Bez względu więc na polityczno-językowy status danego kraju, zestawienie obrazu literatur dwóch krajów pozwala odkryć nie tylko to, co stanowi istotę porównań (podobieństwa, różnice, wpływy czy raczej preferowaną ostatnio przez teoretyków „niewspółmierność”²²), ale i spojrzeć na nie z nowej perspektywy, by dostrzec pełnię ich indywidualności. Obraz literatur narodowych w kontekście porównawczym staje się zatem wyrazistszy i bardziej uporządkowany, szczególnie dziś, w dobie swobodnych kulturowych prądów, które wymykają się polityczno-geograficznym limitacjom. W drodze porównania dotrzeć można również do oryginalnych wniosków na temat wspomnianej już literatury europejskiej i samej *Weltliteratur*²³. Niejednorodność językowa w obrębie danego państwa, heterogeniczność regionalna, społeczna, środowiskowa – wszystko to decyduje o konieczności wzięcia pod

²¹ E. KASPERSKI: *Kategorie komparatystyki*. Warszawa, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, s. 58.

²² Pojęcie to jawi się jako słowo-klucz (słowo-wytrych?) w aktualnych badaniach teorii komparatystyki – zarówno zagranicznych, jak i polskich. Nie bez powodu „niewspółmierność” stanowi oś, wokół której Tomasz Bilczewski skonstruował obszerną antologię przekładów ważniejszych tekstów zagranicznych z zakresu teorii komparatystyki z ostatnich dekad (*Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia...*). Odwołując się do badań Natalie Melas, Emily Apter i innych, Bilczewski pokazuje sposób myślenia, który prowadzi od na pozór jasnej „porównywalności” w stronę dużo bardziej złożonej, często naznaczonej etycznie „niewspółmierności”. Zob. T. BILCZEWSKI: *Wstęp. Ekonomia i polityka komparatystyki...*, s. XLIV–XLVII.

²³ Zob. np.: J.W. von GOETHE, J.P. ECKERMAN: *Conversations on World Literature*. In: *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature...*, s. 18–25; P. van TIEGHEM: *La Literatura General*. Trad. M.J. VEGA. En: M.J. VEGA, N. CARBONELL: *La literatura comparada: principios y métodos...*, s. 63–67; E. AUERBACH: *Philology and Weltliteratur*. In: *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature...*, s. 125–138; E.R. CURTIUS: *Literatura europea y Edad Media Latina*. Vol. 1–2. México, Fondo de Cultura Económica, 1984–1989; E. CZAPLEJEWICZ: *Wczoraj dla dziś. Perspektywa diachroniczna*. W: *Komparatystyka dzisiaj*. T. 1: *Problemy teoretyczne*. Red. E. SZCZĘSNA, E. KASPERSKI. Kraków, Universitas, 2010, s. 173–189; D. DAMROSCH: *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*. In: *Comparative Literature in an Age of Globalization...*, s. 43–53.

uwagę immanentnej stronniczości, ograniczoności, ale także i niepowtarzalności towarzyszącej procedurze porównawczej każdego komparatysty. Inaczej na współczesną powieść polską spojrzy hiszpański polonofil, inaczej zaś ten sam tekst odczyta badacz polski – sytuacja powtórzy się również w przypadku wyboru jako przedmiotu badań powieści hiszpańskiej.

Warto zauważyć, że obecnie coraz częściej odchodzi się od tradycyjnego rozumienia „światowości” literatury światowej i napomyka się o „planetarność” i „globalność”²⁴ literatury, co wpływa na metodologię i dobór przedmiotu badań komparatysty. Nowe spojrzenie na „światowość” literatury sprawia, że zmienia się również związek literatury światowej i komparatystyki literackiej. Kwestię tę bada m.in. Adam F. Kola, twierdząc, iż komparatystyka to nie tylko dziedzina nietożsama, ale wręcz opozycyjna względem literatury światowej i konkluduje, że dziś w istocie warto uprawiać „komparatystykę literatur światowych”, która podkreślałaby wymiar etyczny i metateoretyczny refleksji osadzonej w globalnym pluralizmie teoretycznoliterackim²⁵. Komparatysta jawi się zatem jako podmiot uwikłany w gęstą sieć obowiązkowych rozważań, których tkanką staje się próba odnalezienia złotego środka w tworzeniu możliwie pełnej i „bezstronnej” interpretacji napierających zewsząd tekstów. Do niego należy także konieczność szukania odpowiedzi na pytania typowe dla takich dziedzin jak historia, ekonomia, politologia, socjologia, demografia – o tych wspomina Przemysław Czapliński²⁶. Warto do nich dodać jeszcze teologię i filozofię, ponieważ każdy komparatysta nieuchronnie przyjmuje wyzwanie określenia nie tylko przedmiotu i metody badawczej, ale i objaśnienia – w kontekście swych poszukiwań – na czym w ujęciu ogólnym i szczegółowym zasadza się jego wizja świata i wszechświata. Konfrontując ów wymóg

²⁴ Jeszcze w latach dziewięćdziesiątych M.L. Pratt proponowała, by termin *foreign languages* (języki obce) zastąpić terminem *modern languages* (języki współczesne), wskazując wielojęzyczność jako naczelne pole zainteresowań komparatystyki literackiej. Badaczka optowała również za porzuceniem podziałów politycznych w sferze językowo-kulturowej i skupieniem się na „autentycznie globalnej świadomości” (*genuinely global consciousness*). Zob. M.L. PRATT: *Comparative Literature and Global Citizenship*. In: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism...*, s. 58–65.

²⁵ Zob. A.F. KOLA: *Między komparatystyką literacką a literaturą światową*. „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 61.

²⁶ P. CZAPLIŃSKI: *Literatura światowa i jej figury*. „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 39. W kontekście niniejszego wstępu cytowany numer „Tekstów Drugich” jest nader istotny, jako że stanowi jedną z najnowszych publikacji na rynku polskim w pełni poświęconych zagadnieniu literatury światowej i – co wbrew teorii Koli chyba jednak nieuniknione – komparatystyce.

m.in. z przewrotnością Apterowskiej wizji przekładu i komparatystyki, P. Czapliński zauważa, że:

[...] dzisiejsze badanie literatury światowej to uczestniczenie w konflikcie metafor, mających swe metodologiczne i polityczne implikacje. W sporze tym nie sposób diagnozować warunków autonomii literatury bez hipotez na temat funkcjonowania świata. I nie sposób zawierzyć językowi bez analizowania warunków, które zamieniają ów język w kolaboranta hegemonii bądź narzędzie oporu. Rzecz można, że współczesny badacz literatury światowej nie dostaje nawet jednej piędzi świata, na której mógłby twardo stanąć: metoda, język i przedmiot jego badań to raczej ruchome współrzędne, które musi wyznaczyć sobie sam²⁷.

Pojęcie przekładu, choć włączone tu znowu raczej niepostrzeżenie, stanowi odrębny, ważny filar funkcjonowania komparatystyki na tle wszelkich literaturo-, języko- i kulturoznawczych dyscyplin. Silne zróżnicowanie sposobów pojmowania rangi i istoty translacji odnaleźć można w teoriach najbardziej znanych i znamienitych komparatystów początków XXI wieku. Czołowa postać nurtu swoistej translatoryki komparatystycznej²⁸ – Emily Apter, w wydanej trzy lata temu książce *Against world literature. On politics of untranslatability* (Londyn, Verso, 2013), zwraca uwagę na pojęcie nieprzetłumaczalności jako gwaranta pluralizmu w postrzeganiu bogactwa literatury z obcych kręgów kulturowych. Upatruje w nim dowodu na świadomość, iż tłumaczenie w pewnym sensie ujednolica i podporządkowuje to, co oryginalne i właściwe dla języka wyjściowego, prawom i zasadom rządzącym językiem docelowym z całym bagażem semantyczno-kulturowo-ideologicznym, który w nim się skrywa. Warto przywołać tu fragment w przekładzie Przemysław Czaplińskiego:

Literatura lokalna bądź narodowa, gdy zostaje wyeksportowana i włączona w handlowy obieg artefaktów – odcięta od swojego miejsca, wrzucona w paszczę globalnego przemysłu kulturalnego i kursów sondażowych, poddana pedagogicznej transmisji przez instruktorów o niskim poziomie kultury literackiej i zerowej znajomości języka oryginalnego danego dzieła – traci swoje definicyjne właściwości²⁹.

Z kolei wedle Davida Damroscha, głównego rzecznika ważności pojęcia literatury światowej, to „tryb lektury: forma bezstronnego zaan-

²⁷ P. CZAPLIŃSKI: *Literatura światowa i jej figury...*, s. 39.

²⁸ Komparatystyki translacji? Tylko czy istnieje inna?

²⁹ E. APTER: *Against world literature...*, s. 326. Przeł. P. CZAPLIŃSKI. W: IDEM: *Literatura światowa i jej figury...*, s. 36.

gażowania w światy poza naszym własnym miejscem i czasem”³⁰ oraz, co jeszcze istotniejsze, „to twórczość, która zyskuje w tłumaczeniu”³¹. Nawiązując do różnicy między językiem literackim i nieliterackim, Damrosch zwraca uwagę na „zysk”, jaki niektóre dzieła zdobywają w przekładzie na inne języki, dzięki czemu zaczynają funkcjonować w obiegu międzynarodowym – światowym. Według badacza takie rozumienie literatury światowej pozwoli na używanie „tłumaczeń dobrze, z produktywnie krytycznym zaangażowaniem”³².

Jednakże bez względu na znaczenie przypisywane przekładowi, a także na zasięg i uprawomocnienie pojęcia *Weltliteratur*³³, współczesna literatura hiszpańska i polska zdają się odbiciem tendencji, zmian i możliwości, które są obecne w literaturze europejskiej i – *nomen omen* – światowej. Nie odnosi się to wyłącznie do wpływu globalizacji czy popularności paradygmatu postmodernistycznego³⁴, który sprzyja

³⁰ D. DAMROSCH: *Dość czasu i świata*. Przeł. A.F. KOLA. „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 101 i n.

³¹ Ibidem.

³² Ibidem, s. 113.

³³ Z nowszych ujęć, które w polskim świecie komparatystyki odbiły się szerokim echem, warto wskazać koncepcję Światowej (choć francuskocentrycznej) Republiki Literatury autorstwa Pascala Casanovy i zaproponowaną przez Franca Morettiego teorię lektury zdystansowanej (*distant reading*), będącej warunkiem pogłębiania wiedzy na temat syntetycznego oglądu literatury światowej. Ich nazwiska pojawiają się w zasadzie w każdym tekście poświęconym tej problematyce; rekapitulację ich teorii odnaleźć można m.in. w opracowaniu Marty SKWARY. Zob. EADEM: *Stara i nowa komparatystyka literacka*. W: *Komparatystyka dla humanistów...*, s. 141–210.

³⁴ By nie wkraczać w niekończące się dysputy nazewnictwo-metodologiczne na temat pojęcia postmodernizmu (nie to wszak jest celem tej książki), warto zaznaczyć, że w niniejszej pracy postmodernizm rozumiany jest w sposób podobny do proponowanego przez Marię de Pilar Lozano Mijares w *La novela española posmoderna*. Dokonując selekcji najważniejszych aspektów postmodernizmu i posilając się pracami różnych teoretyków (Julii Kristewej, Fredrica Jamesona, Jeana-François Lyotarda, Jeana Baudrillarda, Gonzala Navajasa i innych), Lozano Mijares wyszczególnia skrótową listę siedmiu elementów, które zwykły pojawiać się w powieściach postmodernistycznych:

1. Nowy realizm mimetyczny: świat jako problem ontologiczny.
2. Słaby podmiot narracji.
3. Przestrzeń heterotopiczna i konwersja czasu(ów) [*confusión temporal*].
4. Makrostruktury: metafikcja, rekurencyjność, pastisz, parodia, przejście [*apropiación*].
5. Mikrostruktury antydyskursu postmodernistycznego: metafora dosłowna, alegoria, polifonia, model lektury „przestrzennej” [*espacialización*].
6. Mapa tematyczna: hedonizm i koniec utopii.
7. Zespoleń powieści z życiem: kultura masowa i demokratyzacja estetyki.

dysseminacji kreacyjno-interpretacyjnych bodźców w wielu kulturowych sferach na płaszczyźnie ponadnarodowej. Chodzi bowiem również o wyrafinowaną grę modelami fabularnymi i rolę przypisywaną ekspresywnym możliwościom powieści, a także o strategię narracyjną, które odślaniają sposoby odczytywania (własnej i cudzej, zbiorowej i indywidualnej) przeszłości, zarówno w wymiarze historyczno-politycznym, jak i historycznoliterackim. W czasie, gdy tak wysoko ceni się możliwość przybliżenia zbiorowościom wrażliwości Innego, wejście w interkulturowy dialog na poziomie interpretacji tekstów literackich przybiera postać nie tylko intelektualnej przygody, ale i etycznie nacechowanej, epistemologicznej powinności. Tyle że znowu rodzi się pytanie, jak porównywać, by czynić to w ramach wybranego paradygmatu „naukowości”. Już samo zestawienie komparatystyki i paradygmatu jawi się niektórym jako wyraz mrzonki badacza, chcącego widzieć w literaturze porównawczej swoistą „pannaukę” lub naukę niezależną, a czerpiącą z wielu gałęzi humanistyki.

Warto zwrócić uwagę na fakt, że pokusa porównywania dzieł polskich z hiszpańskimi nie stanowi *novum* na gruncie polskiej komparatystyki. Kiedy ta dopiero się rozwijała, polsko-hiszpańskie zainteresowania – zarówno w badaniach literackich, jak i kulturowych – zdradzali Joachim Lelewel³⁵, Ludwik Osiński, Euzebiusz Słowacki z synem Ju-

Jednocześnie autorka zastrzega, że nie istnieje jako taka modelowa „postmodernistyczna powieść hiszpańska”, ale wachlarz strategii narracyjnych, które wynikają z estetyki postmodernistycznej. Zob. M. del Pilar LOZANO MIJARES: *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco/Libros, 2007, s. 156, 164, 169, 171, 173–174, 185–186, 187, 189, 236. Analizowane w niniejszej książce powieści zdają się potwierdzać teorię Lozano Mijares: cechy postmodernistyczne znajdują odzwierciedlenie w strukturze i problematyce powieści Muñoza Moliny, Vili-Matasa i Cuevasa, niemniej jednak nie zamykają wykazu zastosowanych tam chwytów i technik.

³⁵ Por. C. TARACHA: *Wstęp*. W: *We wspólnej Europie. Polska – Hiszpania XVI–XX wiek. Referaty wygłoszone podczas sympozjów historyków polskich i hiszpańskich w Lublinie i Logroño 1999–2000*. Red. C. TARACHA. Lublin, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2001, s. 5–6. Jak zauważa Taracha, choć Lelewel już w latach trzydziestych XIX wieku proponował pogłębianie porównawczych studiów historycznych na gruncie polsko-hiszpańskim (*Historyczna parallela Hiszpanii z Polską w XVI, XVII i XVIII wieku*. Warszawa 1831), w rzeczywistości, z racji polityczno-historycznych zawirowań, możliwe było ono dopiero w 1978 i w latach następnych. Wykaz nazwisk aktualnie prowadzących takie badania historyków z podziałem na ośrodki naukowe Taracha zawarł we wspomnianym *Wstępie* na s. 11–12. Z najnowszych publikacji poświęconych relacjom polsko-hiszpańskim warto wymienić np. różnorodny zagadnieniowo, zbiorowy tom *Polska a Hiszpania. Z dziejów koegzystencji dwóch narodów w XX wieku*. Red. M. BIAŁOKUR, P. JAKÓBCZYK-ADAMCZYK. Toruń–Opole–Piotrków Trybunalski, Dom Wydawniczy Duet, 2012. Z polskich (czy raczej: polsko-hiszpańskich) opra-

liuszem, Edward Dembowski, Adolf Pawiński, Józef Korzeniowski, Leonard Rettel i ks. Walerian Meysztowicz. Obecnie zwracają uwagę badania – i wymieniamy tu wyłącznie wybrane nazwiska, związane nie tylko z filologią – Urszuli Aszyk-Bangs, Kazimierza Sabika, Beaty Baczynskiej, Eugeniusza Górskiego, Jana Kieniewicz, Jerzego Axera, Cezarego Tarachy, Gabrieli Makowieckiej, Bogusławy Dobek-Ostrowskiej i Piotra Sawickiego³⁶. Przedmiotem analiz często stawały się dzieła należące do tradycji Złotego Wieku bądź Romantyzmu³⁷, zaś porównywanie tekstów z lat dziewięćdziesiątych i pierwszych dekad XXI wieku wciąż jeszcze czeka na swoją kolej. Otwiera to ogromną przestrzeń dla nowych odczytań i propozycji zestawień.

W związku z tym, że współczesna komparatystyka koncentruje się głównie na wymiarze epistemologicznym, obecna literatura porównawcza – w odróżnieniu od ujęcia genetycznego – nie musi obudowywać się żadnego rodzaju usprawiedliwieniem i tłumaczeniem, dłaczego zestawia się te, a nie inne dzieła, tradycje, zjawiska artystyczne, wprzegając je w zamierzony gest porównania. Tym łatwiej więc zauważyć, że między Polską i Hiszpanią występują pewne podobieństwa, które zmniejszają kulturowo-historyczny dystans między obydwooma państwami. Istnieje jednak jeszcze inny, wyraźny, konkretny powód, dla którego polsko-hiszpańskie badania literackie warto podejmować – powód, który został zawarty w programowych wytycznych rozwoju polskiej humanistyki. Poprzez zderzanie utworów polskich i hiszpańskich rozprawa ta wpisuje się bowiem także w postulaty polonistycznych kongresów programowych z pierwszego dziesięciolecia XXI wieku. Jak pisał profesor Władysław Miodunka, przewodniczący Rady Programowej IV Kongresu Polonistyki Zagranicznej:

cowań najnowszej historii Hiszpanii można z kolei wspomnieć o pozycji: *Hiszpania. Media masowe i wybory w obliczu terroryzmu*. Red. B. DOBEK-OSTROWSKA, M. KUŚ. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007.

³⁶ Poza szczegółowymi wykazami publikacji wspomnianych naukowców, w kontekście związków czysto literackich zob. m.in. M. STRZAŁKOWA, P. SAWICKI: *Hiszpańsko-polskie związki*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, s. 478–481.

³⁷ Zob. m.in.: B. BACZYŃSKA: „*Księżę Niezłomny*”, *hiszpański pierwowzór i polski przekład*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002; P. SAWICKI: *Wstęp*. W: *Hiszpania malowniczo-historyczna: zapirenejskie wędrówki Polaków w latach 1838–1930*. Red. P. SAWICKI [et al.]. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1996. Nieograniczony epoką wybór zagadnień w ujęciu polsko-hiszpańskim znajdziemy w pozycji: K. SABIK: *Entre misticismo y realismo. Estudios sobre la recepción de la literatura española en Polonia*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1998.

[...] polonistyka jako całość musi wziąć pod uwagę fakt, iż Polska znalazła się w Unii Europejskiej, co oznacza, że tożsamość polonistyki musi ulec zmianie w wyniku konfrontacji z europejskimi systemami wartości, z europejskimi literaturami, kulturami i językami, z europejską wielokulturowością. Że polonistyka musi się wpisać w paradygmat komunikacji międzykulturowej, jeden z najważniejszych paradygmatów w humanistyce europejskiej i światowej. Że polonistyka krajowa musi przestać tak bezkrytycznie celebrować swój polonocentryzm [...]³⁸.

Wydaje się, że polonocentryzm rzeczywiście – *volens nolens* – zaczyna się zacierać, a mnogość wyłaniających się co i rusz międzykulturowych kontekstów sprzyja rozwojowi działań komparatystycznych, zresztą nie tylko w Polsce, ale i w Hiszpanii. Od początku lat dziewięćdziesiątych bowiem w obydwu krajach zauważyć można podobne oddziaływanie światowych wpływów globalizacyjnych, europejskich tendencji zjednoczeniowych i analogiczne, pragmatycznie ukierunkowane przemiany ekonomiczno-rynkowe³⁹. Ponadto, wedle opinii różnych historyków⁴⁰, Hiszpanów i Polaków łączy podobny bagaż historycz-

³⁸ W. MIODUNKA: *Wprowadzenie*. W: *Polonistyka bez granic*. T. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze*. Red. R. NYCZ, W. MIODUNKA, T. KUNZ. Kraków, Universitas, 2010, s. XII.

³⁹ Jak czytamy we wstępie do tomu *Polska i Hiszpania w Unii Europejskiej: doświadczenia i perspektywy*:

Nie ulega [...] wątpliwości, że Polska i Hiszpania mają wiele cech wspólnych, wynikających zarówno z podobieństw historycznych, jak i czynników o charakterze kulturowym, politycznym, społecznym oraz demograficznym. Podobieństwo pomiędzy krajami można także dostrzec, analizując ich sytuację geopolityczną. Szczególnie położenie, wyróżniające obydwa kraje spośród pozostałych państw członkowskich Unii Europejskiej, sprawia, iż z jednej strony stanowią one pomost łączący Unię z Europą Wschodnią, z drugiej zaś z Afryką Północną. Charakterystyczne dla obydwu państw jest także postrzeganie Unii Europejskiej w kategoriach szansy cywilizacyjnej, szczególnie w wymiarze gospodarczym.

A.M. SROKA: *Słowo wstępne*. W: *Polska i Hiszpania w Unii Europejskiej: doświadczenia i perspektywy*. Red. A.M. SROKA, R. DARÍO TORRES KUBRIÁN. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, 2012, s. 7.

⁴⁰ Zob. P. MACHCEWICZ: *Zakończenie*. W: P. MACHCEWICZ, T. MIŁKOWSKI: *Historia Hiszpanii*. Wrocław, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2009, s. 414–417; J. KIENIEWICZ: *Hiszpania w zwierciadle polskim*. Gdańsk, Wydawnictwo Novus Orbis, 2001, s. 15 i n. Por. także: P. SAWICKI: *Część III. Hiszpania w oczach Polaków. Kontakty, podróże, paralelizmy dziejowe*. W: IDEM: *Polska – Hiszpania, Hiszpania – Polska. Poszerzanie horyzontów*. Wrocław, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, 2013, s. 137–223. Paweł Machcewicz, zestawiając „wyjątkowo zbieżne” doświadczenia historyczne Polaków i Hiszpanów podkreśla, że pokusa porównania polskiej i hiszpańskiej historii w kontekście węższym – dwunarodowym, jak i szerszym – hiszpańsko-

nych doświadczeń, m.in. status byłej potęgi polityczno-gospodarczej, rola kulturowego przedmurza czy występowanie pokoleń naznaczonych piętnem przymusowej emigracji. Jeżeli zbieżne doświadczenia socjohistoryczne i kulturowe zestawimy z istotną funkcją przypisywaną w obu krajach literaturze, zarówno jako czynnika konsolidującego narodową tożsamość, jak i lustrzanego odbicia wewnętrznych różnic i niesnasek, dostrzeżemy, że między literaturą polską i hiszpańską, szczególnie tą współczesną, wyłania się wyjątkowe pole dla przeprowadzania dociekań komparatystycznych.

Niniejsza książka stanowi zbiór analiz porównawczych wybranych powieści polskich i hiszpańskich autorstwa Enrique Vili-Matasa, Antonia Muñoz Moliny, Alejandra Cuevasa, Pawła Huellego i Ignacego Karpowicza. Materiał został uporządkowany wedle kryterium tematycznego pokrewieństwa powieści, które zaowocowało trzema osiami podziału: pierwsza to literacki pojedynek z tradycją i przeszłością, druga: wyzwanie rzucone sztuce (głównie malarstwu i fotografii), a trzecia: narracyjne starcie ze światem kultury. Porównywane utwory to *Paryż nigdy nie ma końca* (*El París no se acaba nunca*) Enrique Vili-Matasa i *Castorp* Pawła Huellego; *Ostatnia wieczerza* Huellego i *Jeździec polski* (*El jinete polaco*) Antonia Muñoz Moliny oraz – ostatnia para – *Quemar las naves* („Bez odwrotu”) Alejandra Cuevasa i *Gesty* Ignacego Karpowicza.

Zawarta w tytule książki data – znaczący rok 1989 – wiąże się z historią Polski i nowym etapem rozwoju całej strefy Europy Środkowej. Jako że rok ten stał się punktem zwrotnym w przemianach polityczno-kulturowych oraz istotną cezurą akceptowaną przez historyków i literaturoznawców, posłuży również i tu jako moment odniesienia w operowaniu materiałem badawczym. Nie sposób nie wyznaczyć czasowego punktu wyjścia w badaniu nader obfitego zalewu powieści czy to w Polsce, czy w Hiszpanii, a rok 1989 – naznaczony rewolucyjnymi wydarzeniami Jesieni Ludów i uznany za koniec okresu dominacji socjalistycznego modelu państwowości w krajach Europy Środkowej i Wschodniej – nadaje się do tej roli doskonale. Stopniowy rozpad ZSRR, który pociągnął za sobą w kontekście światowym – przynajmniej oficjalnie – koniec zimnej wojny, a na gruncie europejskim – falę dążeń do demokratyzacji polityki, sprawił, że nowy kierunek polityki silnie wpłynął na życie kulturalne społeczeństw pozostających dotychczas w zasięgu surowej i ograniczającej kontroli Sowietów. Emancypacja w wymiarze państwowo-politycznym przyczyniła się do powstania silnej potrzeby otwarcia nowego etapu w zakresie ekspresji artystycznej, również tej literackiej. Niektórzy badacze

–środkowoeuropejskim, dotyczy również badaczy z Hiszpanii. Przywołuje m.in. prace historyka ekonomii Gabriela Tortelli. Zob. P. MACHCEWICZ: *Zakończenie...*, s. 414.

współczesnej literatury polskiej przypisują cezurze 1989 roku rangę podobną jak w przypadku roku 1918, dostrzegając w nim początek nowego rozdziału w procesie historycznoliterackim i okazję do gruntownej przemiany oblicza literatury polskiej, uwolnionej od przytłaczającego jarzma polityki⁴¹. W 1990 roku Jan Błoński zaznaczył, że:

Intelektualna przemiana dokonała się w latach sześćdziesiątych i zwłaszcza siedemdziesiątych, lecz zawładnęła umysłami w osiemdziesiątych. I dlatego zapowiadają one całkiem nową literaturę, całkiem nową epokę kulturalną⁴².

Zwracał uwagę również na konieczność rozpoznawania i wspierania nowych prozaików, szczególnie młodych, którzy mogliby stać się repre-

⁴¹ Przemysław Czapliński tłumaczy euforię towarzyszącą odzyskaniu wolności w obszarze komunikacji literackiej nurtem (ruchem) określonym przezeń jako „zgłaszanie różnic”, którego wpływ ujawniał się w wyborze literackich czasopism, które zaczęto wydawać na początku lat dziewięćdziesiątych, w olbrzymiej ilości literackich debiutów i nowych powieściowych stylów, które zwiastowały literacki, wszechstronny boom i skłonność do nieograniczonej gry z tradycją i konwencjami. Jak zaznacza Czapliński, etap ten charakteryzował się przede wszystkim „iluzją bezproblemowego rozpoczynania historii od zera” oraz silnym, a jednocześnie dość naiwnym przekonaniem o wysokiej wartości literatury bezkrytycznie otwartej na to, co nowe i na gruncie polskim do tej pory nieznanie. Apogeum rozwoju nowego modelu powieściopisarstwa upatruje Czapliński w roku 1995 i wskazuje dwa typy prozy, które obrazują przemiany z tego czasu: „prozę nieeepicką”, w której wszystkie komponenty dzieła literackiego wymykają się formalno-znaczeniowej transparencji i stają się fundamentem opowiadania oraz – drugi model – „współczesne *silva rerum*”, formy stanowiące połączenie różnych tematów, konwencji, estetyk, gatunków i rodzajów. Analizując powieści z drugiej połowy XX wieku i pierwszej dekady XXI wieku, Czapliński dostrzega nowy kierunek w rozwoju prozy powiązany z dominacją liberalnego modelu udziału w kulturze, który zrywa z tym, co tradycyjne i typowo polskie, a przez to zdecydowanie odrzuca (czasem tylko dyskredytuje) tzw. paradygmat romantyczny. Paradoksalnie kierunek ten pod koniec pierwszej dekady XXI wieku prowadzi do porzucenia prozy polistylowej, eksperymentalnej, hybrydycznej na rzecz starszego modelu prozy realistycznej – łatwiejszej w tworzeniu, w odbiorze i w kontrolowaniu treści nacechowanych ideologicznie. Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989–2005 wobec Wielkich Narracji*. W: *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2007, s. 34–55.

Zarówno Ignacy Karpowicz, jak i Paweł Huelle sięgają najczęściej do wzorców prozy hybrydycznej i nieeepickiej, nie ograniczając się wyłącznie do konwencji realistycznej.

⁴² J. BŁOŃSKI: *Rok 1989 jest równie ważny co 1918*. „NaGłos” 1990, nr 1. Cyt. za: P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1999, s. 194.

zentantami nowej awangardy⁴³. Decyzja o wskazaniu roku 1989 jako daty granicznej w wyborze materiału badawczego do prezentowanych tu analiz pozwala zatem objąć i jednocześnie przefiltrować wartko płynący strumień współczesnej prozy z ostatnich dekad zarówno w Polsce, jak i Hiszpanii. Zezwala też na dopasowanie go do wymogów badawczych i tematycznych pól przewidzianych w rozprawie, dzięki czemu rama porównań zachowuje kompatybilność z ramą historycznoliteracką i kulturową w Polsce i Hiszpanii – krajach, które od początku lat dwięćdziesiątych podlegają podobnym wpływom w kontekście przemian kultury światowej. Fakt rozpoczęcia rozważań od *Jeźdźca polskiego* Antonia Muñoz Moliny z 1991 roku i skończenia ich na *Gestach* Ignacego Karpowicza z 2008 roku obrazuje intencję wyboru i opisu tego, co w zderzeniu prozy polskiej i hiszpańskiej ostatnich dekad najciekawsze i najbardziej znaczące. Oczywiście – co nieuniknione – utwory zostały wyselekcjonowane wedle subiektywnych kryteriów jednostkowego obrazu obu literatur oraz mojego gustu literackiego.

Analizy wybranych powieści przeplatają się w książce z refleksjami teoretycznymi, socjologicznymi, estetycznymi i kulturoznawczymi. Jednakże najistotniejszym zamierzeniem wpisanym w poszczególne rozdziały stanowiła próba odnalezienia przekładalności określonych współczesnych teorii komparatystycznych (przede wszystkim polskich, hiszpańskich, niemieckich) na praktykę interpretacyjną. Sprawa jest o tyle ciekawa, że – jak zauważa Mieczysław Dąbrowski:

Metodologia takich badań nie jest ustalona; komparatysta, a już zwłaszcza komparatysta kulturowy, jest klasycznym przykładem *bricoleura* („majsterkowicza”), który tworzy w zasadzie dla każdego przypadku odrębny, analityczny język, uwzględniający tyleż jego preferencje i styl myślenia, co przysposobione z różnych dziedzin i dyscyplin pojedyncze narzędzia, z czego składa się operacyjną całość⁴⁴.

⁴³ Zob. ibidem.

⁴⁴ M. DĄBROWSKI: *Komparatystyka kulturowa*. W: *Komparatystyka dla humanistów...*, s. 215–216.

Pojęcie *bricoleura* chętnie przywoływane jest nie tylko w badaniach antropologicznych, ale i literaturoznawczych. Rzeczywiście zdaje się przylegać do istoty działań współczesnego komparatysty. Trafnie *bricoleura* w kontekście literaturoznawczo-kulturowym zdefiniowano tutaj:

Chciałbym jednak wykorzystać kategorię *bricoleura* w jej powszechnej, a nie ściśle genetycznej, Lévi-Straussowskiej artykulacji. Wyznacznikiem *bricoleura* jest każdorazowa niepewność końcowego efektu jego pracy, ukierunkowanie na zaskoczenie, przypadkowość osiągniętych rozwiązań i innowacji. Jego decyzja (pójście drogą *bricolage'u*) wynika bardziej z dziejowej

Z perspektywy metodologii zaprezentowane tu ujęcie jest zatem eklektyczne, podporządkowane kryterium użyteczności, którą próbuję wydobyć na kanwie propozycji Norberta Mecklenburga, Edwarda Kasperskiego, Mieczysława Dąbrowskiego, Andrzeja Hejmeja i Claudia Guilléna. Badanie powieści umożliwia mi zaś weryfikację trafności spostrzeżeń wymienionych badaczy w procesie porównywania współczesnych dzieł polskich i hiszpańskich; spostrzeżeń, które w pewnej mierze kreują współczesną komparatystykę. Dzięki nim i otwartym przez nie koncepcyjnym furtkom możliwe staje się wykrycie sztuczności w stereotypowym rozumieniu różnic między swoim i obcym, zarówno kulturowo, jak i geograficznie.

Analityczne zderzenie utworów hiszpańskich z polskimi przyczynia się do wyłonienia nowej perspektywy genologicznej, która podkreśla potencjał gatunku powieściowego jako obecnie dominującego, adaptującego się do wszelkich gier fabularno-formalnych i eksperymentalnych ambicji autorów gustujących w różnych odmianach narracyjnej estetyki. W efekcie powieść zyskuje status nie tylko tekstowego konstruktu czy gatunkowego szkieletu, ale staje się też wnikliwym odzwierciedleniem heterogenicznej i polifonicznej kultury współczesnej. Tu właśnie powieściowe idealizacje nieustannie ścierają się z autoironicznymi, esperpentycznymi tendencjami do wykpienia swoich ograniczeń; tutaj także wzniosłość i bombastyczność mieszają się z codzienną trywialnością. Zepchnięta na peryferia popkultury literatura, wbrew pozorom nie niesprzyjającym okolicznościom, dzięki ustawicznemu powracaniu do metarefleksji i twórczemu wyzyskiwaniu nieposkromionej inwencji i erudycji pisarzy, znajduje się w jednej z najciekawszych faz rozwojowych od końca XIX wieku.

konieczności niż indywidualnej predylekcji do kombinatoryki (jego działalność nie pochodzi z wyboru między dwoma typami podejmowanych akcji – właściwej inżynierowi i właściwej majsterkowiczowi – i przypisanych im procedur, ale z artystyczno-światopoglądowej decyzji: działać, czy nie). *Bricolage* jest pewną optyką patrzenia na grupy.

P. JAKUBOWSKI: *Jak William Faulkner opowiadał swą melancholię*. W: *W kręgu melancholii*. Red. A. MAŁCZYŃSKA, B. MAŁCZYŃSKI. Opole-Wrocław, Inicjatywa Wydawnicza „Chiazma”, 2010, s. 82.

ROZDZIAŁ I

Dyscyplina *in statu nascendi* (nieustannie) „Niepewny” status komparatystyki

Poznaj samego siebie... Łatwo to powiedzieć i jeszcze łatwiej w to uwierzyć. Ale potem, w chwili zerwania, upadku wiary w siebie – odkrywamy coś zupełnie innego... jesteśmy dalecy od wielu rzeczy, ale od niczego nie dzieli nas taka odległość jak od samych siebie.

J. CORTÁZAR: *Tutaj, godność i piękno*

Wiadomo już, że geograficzna odległość krajów straciła status czynnika przekreślającego sensowność wyboru ogniów porównania – szczególnie dziś, w dobie transkulturowych zawirowań. Obecnie liczy się coś innego: jak zauważa Edward Kasperski, komparatystyka współczesna skupia się przede wszystkim na efekcie poznawczym, a więc na tym, co porównanie „odsłania w literaturze, a co wcześniej było niewidoczne i nieznane”¹. Pełni również:

[...] oprócz zadań poznawczych doniosłe funkcje oceniające i wartościotwórcze. [...] Dobór stosownego członu i tła porównania jest zatem formą identyfikacji i pomiaru zjawiska literackiego. Jest wskazaniem dla niego kontekstu. Porównanie wyznacza ponadto sens i współokreśla wartość tego zjawiska i jest w tym względzie nieodzowne w procedurach hermeneutycznych².

Nie bez powodu przytaczam kolejny raz słowa Edwarda Kasperskiego, który konsekwentnie i metodycznie odkrywa zasady rządzące pozornie anarchiczną komparatystyką w istotnym dla tych rozważań aspekcie. W *Kategoriach komparatystyki* (2010), rozwijając koncepcję komparatystyki interpretacji, Kasperski podkreśla znaczenie kulturowych przemian, decydujących nie tylko o często autotematycznym

¹ E. KASPERSKI: *Kategorie komparatystyki*. Warszawa, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2010, s. 58.

² Ibidem, s. 59.

i autofikcyjnym charakterze publikowanych utworów, ale i determinujących modele lektury typowe dla najnowszych praktyk czytelniczych w XXI wieku. Mówi o coraz ważniejszej roli interpretacji, zapośredniczającej, a czasem wręcz zastępującej kontakt czytelnika z dziełem literackim, czym badacz tłumaczy narastającą popularność tekstów autotematycznych, metaliterackich i autoreferencyjnych. Podkreśla również, że:

Wyzwolenie interpretacji stało się zatem w pewnej mierze wyzwoleniem od tradycyjnej „literatury pięknej”, peregrynacją w rejony polityki, etyki, filozofii. Służka literatury, interpretacja, nieoczekiwanie stała się panią swej pani³.

Kasperski zbliża się tu nieco do koncepcji *distant reading* Franca Morettiego, wedle którego czytanie zdystansowane, korzystanie z zapośredniczonej wiedzy o tekście, pojmowanej jako „zszywka cudzych badań”, to jedyna droga do poznania całościowego oglądu funkcjonowania systemu literatury światowej⁴. Wydaje się, że podobne zachwianie relacji: dzieło – interpretacja dokonuje się w zakresie komparatystycznych badań genderowych, postkolonialnych i społeczno-kulturowych, które podporządkowują odczytywanie poszczególnych tekstów wybranemu dyskursowi ideologiczno-kulturowemu. Dyskurs ten – choć stosowany z intencją przeciwstawienia się opresyjnemu charakterowi dyskursu antyimperialistycznego, „zachodniego” czy jakiegokolwiek innego, postrzeganego jako „większościowy” – w rzeczywistości (jak zauważa m.in. Homi Bhabha) sam nosi znamię ideologicznej *cul de sac*, poznawczo ograniczającej mowę jednostronnej, jako że „czyni z zaangażowane-

³ Ibidem, s. 182–183.

⁴ Por. F. MORETTI: *Przypuszczenia na temat literatury światowej*. Przeł. P. CZAPLIŃSKI. „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 135. W tym samym tekście Moretti pisał:

Bliskie czytanie [...] w gruncie rzeczy jest zjawiskiem teologicznym – wyrażającym się w bardzo podniosłym podejściu do bardzo niewielu tekstów traktowanych bardzo poważnie – natomiast my potrzebujemy małego paktu z diabłem: wiemy, jak czytać teksty, a teraz nauczymy się, jak ich **nie** czytać. [...] dystans [...] jest warunkiem wiedzy, pozwala on skupić się na jednostkach mniejszych lub większych od pojedynczego tekstu [...]. A jeśli tekst literacki jako taki zniknie między tym, co bardzo małe i bardzo duże? [...] Jeśli chcemy zrozumieć system w jego całości, musimy zaakceptować fakt, że coś stracimy. Zawsze płacimy jakąś cenę za wiedzę teoretyczną: rzeczywistość jest nieskończenie bogata, a koncepty, czyli abstrakty, są ubogie.

Ibidem.

go intelektualisty »współwinnego w nieustannym kształtowaniu Innego jako cienia naszego Ja«⁵.

Nie chcąc wkleść się w polityczno-ideologiczne zależności i zmierzając do wyboru metodologicznego tła dla konfrontacji wybranych powieści polskich i hiszpańskich z końca XX i początku XXI wieku, postanowiłam zatem – z pełną świadomością – utworzyć swoisty, metodologiczny amalgamat (czy kolaż) literaturoznawczych perspektyw. Opierają się one na przekonaniu o – ważnej dla Cullera, Riffaterre’a i dla mnie – centralnej pozycji literatury w obszarze samej literatury porównawczej, ale także uwzględniają specyfikę momentu dziejowego i mechanizmów rządzących kulturą (czyli również: literaturą) w skali kontynentu. Pamiętając o tym, że komparatystyka to nie tylko dyscyplina akademicka czy interdyscyplinarna sfera naukowych badań kulturowych, ale „może przede wszystkim postawa epistemologiczna, a więc sposób poznawania niepoznanego, oswajania nieoswojonego, zawłaszczania niezawłaszczanego, zagospodarowywania – niezagospodarowanego”⁶, trzeba odnaleźć metody, które nie zatrą tego, co w wybranych powieściach zdaje się najistotniejsze i najciekawsze – wyeksponowanie ich autoteleologicznej wartości oraz wszelkiego rodzaju gry ze słowem: zapożyczonym, przejętym, powtórzonym, symbolicznym wraz z szeroko pojętą tradycją literacką i horyzontem oczekiwań odbiorców. Dlatego wybrane przeze mnie utwory polskie i hiszpańskie traktuję jako to, czym *de facto* i przede wszystkim są: jako dzieła literackie z całym ich semantycznym, genologicznym, estetycznym bagażem, a nie jako ideologiczne manifesty, historyczne dokumenty czy literackie preteksty do rozważań o tym, co pozaliterackie. Z tego względu metodologiczną bazą uczyniłam tezy hermeneutyki interkulturowej Norberta Mecklenburga⁷, teorię komparatystyki dyskursu i dyskursu komparatystyki Mieczysława Dąbrowskiego⁸, koncepcję komparatystyki interdyscyplinarnej zaproponowaną przez Andrzeja Hejmeja⁹ oraz teorię komparatyzmu otwartego

⁵ A. BURZYŃSKA, M.P. MARKOWSKI: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2006, s. 558.

⁶ E. SZCZĘŚNA: *Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse*. W: *Komparatystyka dzisiaj*. T. 1: *Problemy teoretyczne*. Red. E. SZCZĘŚNA, E. KASPERSKI. Kraków, Universitas, 2010, s. 6.

⁷ Zob. N. MECKLENBURG: *Zadania i obszar badań literaturoznawstwa interkulturowego. Zarys problematyki*. W: *Komparatystyka dzisiaj*. T. 1: *Problemy teoretyczne*..., s. 54–66.

⁸ Zob. M. DĄBROWSKI: *Komparatystyka dyskursu/Dyskurs komparatystyki*. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2009.

⁹ Zob. A. HEJMEJ: *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków, Universitas, 2013 oraz IDEM: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków, Universitas, 2008.

(nieograniczonego) opracowaną przez najwybitniejszego komparatystę hiszpańskiego XX wieku – Claudia Guilléna¹⁰.

Pierwsza z nich uprawomocniła porównanie dokonane w zakresie samej literatury, opierające się na literaturoznawczym poszukiwaniu sensów, w trakcie którego na jaw wychodzą ukryte w tekstach międzykulturowe związki, wpływy, zapożyczenia. Tezy literaturoznawstwa interkulturowego wyłożone przez Mecklenburga uzasadniają szerokie użycie narzędzi historyczno-, teoretyczno- i krytycznoliterackich, co z kolei sankcjonuje autonomię tekstu literackiego jako przedmiotu badań. Wypunktowane przez niemieckiego teoretyka zasady takiego pojmowania zadań i możliwości komparatystyki ujawniają, jak bliskie jest ono metodologicznej osi niniejszej rozprawy; wystarczy zacytować chociażby pięć z piątnastu:

- Prymarnym przedmiotem literaturoznawstwa interkulturowego są międzykulturowe aspekty literatury: tematyczne i formalne aspekty samych tekstów, ich historyczne, społeczne, kulturowe konteksty, aspekty ich powstawania i oddziaływania.

[...]

- W obszarze teorii z pojęciem interkulturowości można na równi stawiać dalsze pojęcia rozpoczynające się na „inter-”, jak intertekstualność i intermedialność, ponieważ międzykulturowy wymiar dzieł literackich manifestuje się często w intertekstualności lub intermedialności.
- Wszystkie te pojęcia rozpoczynające się na „inter-” nie mogą jednak skłaniać do tego, by pomijać podstawowy fakt estetyki, charakteru artystycznego, a co za tym idzie autonomii literatury. Międzykulturowy potencjał literatury daje się rekonstruować odpowiednio tylko z uwzględnieniem jej roszczenia jako sztuki, a przy tym jako względnie uniwersalnego środka komunikacji.

[...]

- Interkulturowy potencjał literatury jest potencjałem krytycznym, ponieważ literacka gra językowa inscenizuje kulturowe gry językowe, systemy znaczeń, jednocześnie zachowując efekt obcości. Bawi się indywidualnymi i kolektywnymi tożsamościami, obrazami siebie i obcości, realnym i wyobrażonym. Czyni z medium tworców estetycznych przezroczysty środek służący społecznej konstrukcji rzeczywistości.

[...]

- Wartość literatury dla komunikacji międzykulturowej może polegać na tym, że ona sama opracowuje i prezentuje procesy i problemy rozu-

¹⁰ Zob. C. GUILLÉN: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Editorial Crítica, 1985; IDEM: *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.

mienia, także międzykulturowego. Przy tym kategorie takie jak mimesis albo empatia mogą tu odegrać szczególną rolę. Literatura stwarza czytelnikom niewyczerpane możliwości wczuwania się w obcy świat i w obcą świadomość oraz ich rozważania¹¹.

Mecklenburg nie tylko wskazuje konkretne cele, jakie winny przyświecać komparatystycznym studiom literaturoznawczym w płaszczyźnie ponadnarodowej, ale i pozbawia je piętna literatury porównawczej postrzeganej jako kontekstowy dodatek, dyscyplina pomocnicza, bonusowy wgląd w analizę „właściwych”, jednojęzycznych i jednoprzedmiotowych badań literackich. Dzięki temu możliwe staje się odzyskanie równowagi w zakresie porównań interliterackich, które nie będą musiały tracić swojego „literaturocentryzmu” na rzecz ekspansywnych, czasami nieco efemerycznych z racji przypisywanego im badawczego zasięgu, studiów kulturowych. Hermeneutyka interkulturowa pozwala zatem owocnie balansować między porównaniem czysto literackim i badaniem kontekstów (między)kulturowych, wzbogacających odczytania poszczególnych utworów. To swoiste połączenie *close reading* z otwartością na konteksty i – co równie ważne – Innego. Interdyscyplinarność badań z kolei przełamuje jednostronność romantyczno-holistycznego rozumienia kultur (zwłaszcza narodowych) jako jednostek „o-graniczonych”, zamkniętych. Wykracza też poza postmodernistyczno-dekonstrukcjonistyczny fatalizm przekonania, że wielość i różnorodność kulturowa nieuchronnie każe im się rozpieczętnąć w nieograniczonym i chaotycznym kontinuum transkulturowości¹².

Szerokie i wieloaspektowe rozumienie dyskursu w ujęciu Mieczysława Dąbrowskiego pozwala z kolei pogodzić mnogość dyskursów obecnych w poszczególnych tekstach z interpretacyjnymi skutkami implikowanymi przez dyskursywną heterogeniczność dzieła literackiego¹³. Kultura jako „prąd główny” – dyskurs całościowy – przejmuje pojedyncze dyskursy interpretacyjne poprzez włączenie ich w tkankę globalnego rozumienia sztuki i kultury, które w konsekwencji – dzięki każdemu „minidyskursowi” – staje się coraz głębsze, pojemniejsze i bardziej wieloaspektowe. Dąbrowski, podobnie jak Foucault, postrzega

¹¹ N. MECKLENBURG: *Zadania i obszar badań literaturoznawstwa interkulturowego. Zarys problematyki...*, s. 54–56. Przesłanki literaturoznawstwa interkulturowego pochodzą z książki IDEM: *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München, Iducium-Verlag, 2008.

¹² Por. ibidem, s. 66.

¹³ Zob. M. DĄBROWSKI: *Komparatystyka dyskursu/Dyskurs komparatystyki...*; IDEM: *Dyskurs jako przedmiot komparatystyki*. W: *Komparatystyka dzisiaj*. T. 1: *Problemy teoretyczne...*, s. 114–126.

pojedynczy dyskurs jako wyraz estetycznego, historycznego, jednostkowego doświadczania świata; dynamiczny związek tego, co intymne, z tym, co zbiorowe, a więc także jako nośnik różnego rodzaju wartości. Za Lyotardem z kolei podkreśla, że nie istnieje dyskurs etycznie neutralny, a więc taki, który nie wchodziłby z innym w spór czy debatę¹⁴, zdradzając dzięki temu stosunek podmiotu względem tego, co swoje i obce, własne i cudze, zwyczajowe i kulturowo odmienne. Teoria komparatystyki oparta na szerokim pojmowaniu dyskursu wymyka się jednoznacznym delimitacjom: granicom politycznym, narodowym, geograficznym czy religijnym, dotykając form społecznego bycia i określania się jednostki spychanych dotychczas na dalszy plan w badaniach literackich (np. wynikłych z funkcjonowania w systemach rozproszonych, rynkowych, medialnych, korporacjonizmie czy różnego rodzaju klubach). Otwiera się na każdą formę jednostkowej ekspresji, którą umieszcza w kontekście kulturowego prądu wyższego rzędu. Podobnie jak sama literatura, jako że ta jawi się jako akt lektury wykraczający poza jednostkową świadomość, przenikający cudzą i zawłaszczający jej sensotwórczy potencjał. Dąbrowski wpisuje się tu w rozumienie istoty literatury bliskie Dolores Romero López, badaczce „zdecentralizowanego” hispanizmu, zaniepokojonej stanem literaturoznawstwa hiszpańskiego:

Literatury nie ograniczają granice instytucjonalne, rasowe, religijne, językowe ani narodowe. Granice nie mają charakteru literackiego, a polityczny. Abstrahując od instytucjonalizacji zjawisk literackich, literatura jest aktem lektury, który wykracza poza świadomość jednostkową i przenika to, co dotychczas było obce, zawłaszczając je¹⁵.

Wybrana przez Mieczysława Dąbrowskiego akwatywna metaforyka ujść i prądów – nabrzmiałych od znaczeń, wzajemnych wpływów i jednostkowych wizji świata – sprawia, że jego koncepcja to kompa-

¹⁴ J.-F. LYOTARD: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa, Fundacja „Aletheia”, 1997, s. 45 i n. Zob. M. DĄBROWSKI: *Dyskurs jako przedmiot komparatystyki...*, s. 123.

¹⁵ W oryginale:

La literatura no tiene fronteras, ni institucionales, ni raciales, ni religiosas, ni lingüísticas, ni nacionales. Las fronteras son limitaciones no literarias, sino políticas. Más allá de la institucionalización del hecho literario, la literatura es un acto de lectura que supera la conciencia de lo individual y trasciende lo otro, apropiándose de ello.

D. ROMERO LÓPEZ: *Una relectura de lo propio: la literatura comparada desde el hispanismo*. En: *Teoría literaria española con voz propia*. Compilación de textos A. SANZ CABRERIZO. Madrid, Arco/Libros S.L., 2009, s. 157.

ratystyka otwarta, zróżnicowana, żywa, zmienna, niemożliwa do wyczerpania i zamknięcia, skupiona na tekstowym badaniu wzajemnego wpływu ekspresyjnych zdolności jednostki i kulturowych dyskursów, które ukształtowały rzeczywistość, w jakiej podmiot-badacz-interpreterator funkcjonuje. Jest tutaj miejsce dla badania „literackości” literatury jako jednego z dyskursów, przy czym należy połączyć je z eksploracją formalnych konsekwencji złożonej i nieuniknionej (a przy tym: cennej) indywidualizacji konkretnych dzieł. Badanie dyskursów literackich przynosi często więcej spostrzeżeń różnicujących niż wskazanych podobieństw, niemniej ostateczny efekt tego rodzaju analiz zależy od ich wielowymiarowości, wpływu wspólnot interpretacyjnych, oddziaływania całego wachlarza zjawisk współistniejących i współtworzących świat zglobalizowany (od ruchów migracyjnych po media elektroniczne)¹⁶ oraz – czego nie sposób przecenić – od bogactwa warsztatu i interpretacyjnej wrażliwości komparatysty. Dyskurs, także ten literacki, w praktyce podlega więc nieustannemu wpływowi dynamicznej sieci impulsów na linii „to, co osobiste/jednostkowe/intymne” *vs.* „to, co zbiorowe/konwencjonalne/społeczne”, stając się tym samym swoistą grą w poznawczo efektywne balansowanie między tymi dwoma biegunami. Specyfika badań uwrażliwia zaś na złożoność i subiektywność komparatystycznego (i jakiegokolwiek innego naukowego) metadyskursu.

Trzecim filarem współtworzącym metodologiczną oś niniejszych rozważań jest kulturowe literaturoznawstwo porównawcze w ujęciu Andrzeja Hejmeja. Obierając za punkt wyjścia pojęcie interdyscyplinarności, określonej niegdyś przez klasyka francuskiej komparatystyki – René Etiemble’a – mianem „wielkodusznego ekumenizmu”¹⁷, Hejmej zdaje się świadomie odrzucać wątpliwości narosłe wokół tego pojęcia jako podtrzymującego przestarzały podział na dziedziny w naukach humanistycznych¹⁸ i w efekcie uznaje interdyscyplinarność za jeden z fundamentów studiów porównawczych. Nie akceptuje bowiem alternatywy – anarchiczna a-dyscyplinarność wpędzałaby radykalnych komparatystów w błędne koło: odrzucając granice zastane, automatycznie poszukiwałaby nowych¹⁹. Drugim założeniem jest status literatury jako

¹⁶ W przypadku dwóch ostatnich czynników Dąbrowski nawiązuje do tomu *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane* (2002) Stanleya Fisha i jego pojęcia wspólnoty interpretacyjnej, a także do *Nowoczesności bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji* (1996) A. Appaduraia. Por. M. DĄBROWSKI: *Komparatystyka dyskursu/Dyskurs komparatystyki...*, s. 15, 21.

¹⁷ Por. A. HEJMEJ: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej...*, s. 105.

¹⁸ Por. IDEM: *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe...*, s. 49.

¹⁹ Hejmej zaznacza tu echa myśli Lyotarda. Ibidem, s. 49.

niezbędnego członu porównania. Dla Hejmeja komparatystyka, także ta, którą można by określić mianem „kulturowa”, stanowi część studiów (meta)literaturoznawczych, lecz jednocześnie poza nie wykracza, pozwalając na poznanie tego, co w literaturze ukryte, ale możliwe do odkrycia wyłącznie poprzez konfrontację z innym tekstem kultury. Skupiając się na relacji literatury i muzyki, badacz twierdzi, że:

[...] dopełnienie przymiotnikowe w nazwie komparatystyka interdyscyplinarna oznacza w rzeczywistości nie tylko ważne kryterium przedmiotowe, ale zwłaszcza pewien sposób myślenia i bycia w kulturze (indywidualnego rozumienia i indywidualnego interpretowania zjawisk kulturowych). Formuła „komparatystyka interdyscyplinarna” pozostaje dzisiaj, jak się wydaje, najbardziej adekwatnym, dominującym określeniem. [...] Interdyscyplinarność w przypadku tego wariantu komparatystyki literackiej okazuje się wyrazem pewnego sposobu myślenia, który nieprzypadkowo odnosi się wprost do reguł rozumienia i hermeneutyki²⁰.

Hejmej, pisząc o komparatystyce interdyscyplinarnej, stosuje w zasadzie zamiennie określenie „literacka”, bo choć dostrzega zmianę w postrzeganiu jej poznawczych możliwości w badaniu nowej rzeczywistości po tzw. przełomie kulturowym²¹, to jednak istota tego typu badań pozostaje „komparatystyczna” – oparta na porównaniu i otwarta na narzędzia oferowane przez poszczególne dyscypliny. Efektem nakierowania na kulturocentryzm kosztem literaturocentryzmu jest „reguła kontekstualizacji zagadnień, których repertuar aktualizuje nieustannie kultura”²², „zasadnicza reinterpretacja dotychczasowych założeń”²³ i podejmowanie „na o wiele szerszą skalę problemów z zakresu socjologii, psychologii, historii, antropologii, badań nad audiowizualnością współczesnej kultury itd.”²⁴ względem „klasycznej” komparatystyki literackiej czy – jak wolą niektórzy – filologicznej²⁵. Nowszy model komparatystyki otwiera się także na to, co dotychczas postrzegano jako peryferyjne, mało wysublimowane artystycznie, popularne (TV, artefakty kultury *online* etc.), mniejszościowe. Nadal jednak komparatystyka literacka (interdyscyplinarna/kulturowa) istnieje w ramach literaturoznawstwa – nie sprowadza się do niego, ale i od niego się nie separuje. Pozwala

²⁰ Ibidem, s. 44–45.

²¹ Por. ibidem, s. 46.

²² Ibidem.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem, s. 47.

²⁵ Ibidem.

wyzyskać jego walory, dodając nowe możliwości interpretacyjne. To, co odróżnia tradycyjne badania literaturoznawcze od literaturoznawczo-porównawczych, to

[...] cele badawcze (począwszy od estetycznych po ideologiczne) i [...] sposoby badania, na przykład wychodzące poza historyczne, faktyczne uwarunkowania zjawisk. Tym samym komparatystyka literacka, nie tylko w wyjściowej historycznie postaci – mimo wszelkich podnoszonych sprzeciwów – stanowi formę metaliteraturoznawstwa²⁶.

Komparatystyka zatem to literaturocentryczna metoda badania dzieła w szerokim, interdyscyplinarnym kontekście. To szczególny sposób czytania – praktyka interpretacyjna, w której niespodziewana kontekstualizacja zjawisk literackich i – związanych z nimi – pozaliterackich łączy się ze stworzeniem relacji, która każdorazowo „rodzi się”, powstaje, a nie tyle „jest”. Kluczowe dla takiego rozumienia komparatystyki jest założenie, że każda analiza to swoiste, porównawcze *case study*, postępowanie każdorazowo nacechowane idiograficznie:

[...] uzależnione od doświadczenia i dyspozycji badacza, od świadomie obranej przez niego perspektywy badawczej, od zewnętrznych warunków prowadzenia badań w danej rzeczywistości²⁷.

Postępowanie, które wymaga za każdym razem nowego pomysłu na określenie zasięgu badania, języka interpretacji i relacji między badaczem i rzeczywistością kulturową, z której badany tekst (tekst kultury) pochodzi. Porównawcze literaturoznawstwo kulturowe stanowi bowiem pewien rodzaj odpowiedzi na egzystencjalną potrzebę dookreślania swojej pozycji pod względem społecznym, politycznym, kulturowym i interkulturowym, dlatego w każdą aktywność komparatystyczną w pewnym stopniu wpisuje się migracyjność i poczucie atypowości²⁸.

Podążając podobnym tokiem rozumowania, Ewa Szczęśna zaznacza, że literatura porównawcza jest przede wszystkim postawą epistemologiczną, sposobem poznawania tego, co nieznane, zawłaszczania/zdobywania tego, co obce, oswajania tego, co kulturowo nieoswojone. To strategia, która odrzuca upraszczające klasyfikowanie tekstów literackich i innych zjawisk kulturowych w zgodzie z utrwalonymi w innych

²⁶ Ibidem, s. 104.

²⁷ A. HEJMEJ: *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe...*, s. 49.

²⁸ IDEM: *Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja*. W: *Komparatystyka dzisiaj*. T. 1: *Problemy teoretyczne...*, s. 79–80.

dyscyplinach podziałami i typologiami. Jako dziedzina transgresyjna i graniczna – warto zauważyć, że oba te określenia idealnie przystają także do współczesnego obrazu kultury w wymiarze ogólnym – komparatystyka powinna przejąć palmę pierwszeństwa w wyścigu z innymi dyskursami humanistycznymi pod względem poznawczej efektywności, popularności wśród badaczy czy ważności w akademickim procesie kształcenia. Niemniej jednak status literatury porównawczej nie napa- wa aż takim optymizmem w każdym kręgu językowym, gdzie bada- nia porównawcze się prowadzi. W Hiszpanii komparatystyka jawi się – wedle spostrzeżeń Dolores Romero López – jako dziedzina „obca” i zaniedbana:

Winniśmy stawiać na własne odczytania tekstów naszych i obcych. Obok włoskiej stylistyki, rosyjskich formalistów, francuskich strukturali- stów i poststrukturalistów, obok niemieckiej teorii recepcji, anglosaskiego postkolonializmu i amerykańskich studiów kulturowych, obok teorii po- lisystemów, południowoamerykańskiej akulturacji – gdzie jest nasz punkt widzenia? Co przyczynia się do powstania takiej krytycznej myśli hispa- nistycznej, która by współuczestniczyła w rozwijaniu światowych nurtów interpretacyjnych? Jakie nowe badania, ujęcia, teorie? Do teraz nie byliśmy nikim więcej, jak tylko biernymi odbiorcami teorii, oferowaliśmy prze- strzeń do odbioru, ale nic, co by tę intelektualną przestrzeń zapełniało; uczyliśmy się, ale nie wytworzyliśmy nowej literaturoznawczej myśli na- ukowej; raz za razem pozwalamy się podbić konceptom-produktom z ob- cych kręgów kulturowych; modnym ideom, które nikną bez śladu po tym, jak się pojawią²⁹.

Tak surowa ocena wszelako nie zdaje się całkiem sprawiedliwa dla hiszpańskiej komparatystyki literackiej, dlatego że przynajmniej jedno

²⁹ D. ROMERO LÓPEZ: *Una relectura de lo propio: la literatura comparada desde el hispanis- mo...*, s. 157. W oryginale:

Deberíamos apostar por una lectura propia de lo nuestro y de lo ajeno. Más allá de la estilística italiana, de los formalistas rusos, de los estructuralistas y postestructura- listas franceses, de la teoría de la recepción alemana, de los estudios postcoloniales anglosajones, de los estudios culturales norteamericanos, de la teoría polisistémica, de la aculturación hispanoamericana, ¿dónde está nuestro punto de vista?, ¿qué está ge- nerando el pensamiento crítico hispánico en pro del avance de interpretación literaria universal?, ¿qué nuevos estudios, enfoques, teorías? Hasta ahora no hemos sido nada más que receptores teóricos, hemos puesto el continente pero no el contenido, hemos aprendido pero no creado pensamiento científico literario, hemos sido conquistados y reconquistados con ideas-producto procedentes de otros ámbitos culturales, que llegan como una moda y se pasan sin apenas dejar rastro.

nazwisko zwykło pojawiać się niemal w każdym opracowaniu i podręczniku literatury porównawczej wydawanych w wielu krajach, nie tylko hiszpańskojęzycznych. To nazwisko Claudia Guilléna, autora koncepcji literatury porównawczej jako pola dla myśli nowatorskiej, kreatywnej, nawet rewolucyjnej:

Komparatystyka nie współgra z rutyną ani zachowawczym bezwładem. Wiadomo, że wielokrotnie okazywała już swoje wojujące oblicze, a wraz z upływem czasu jawiła się jako źródło pewnych [znaczących] następstw. Nastawienie komparatysty jest [właśnie] jednym z nich, rezultatem siebie samego, swojej własnej dynamiki, otwartości w procesie uczenia się, które nabrzmiewa znaczeniem z roku na rok³⁰.

Propozycja Guilléna otwiera przed badaczami nieograniczone możliwości w zakresie ustalania zasięgu, wymiaru i doboru przedmiotu dla ich komparatystycznych analiz. Pozwala im na nieposkromiony apetyt poznawczy, którego zaspokojenie zdaje się tym bardziej realne, że wymogi współczesności (mnogość zjawisk, tempo zmian kulturowych etc.) skłania ich do pełnej, nieustannej gotowości do redefiniowania, objaśniania, a także ponownego hierarchizowania celów i metod, określających założenia ich działań:

[...] współczesny komparatysta odkrył, że sam obiekt badania może albo powinien wyłonić się, niczym noworodek, ze swojej własnej inicjatywy, wyobraźni, doświadczenia. To on spośród niezliczonych możliwości oferowanych przez bogactwo literatury wyznaczy granice badawczego pola. Ta nowa wolność jest nieubłagana. Zaczynając, wychodząc naprzód, samodzielnie ruszając, komparatysta nie może polegać na konkretnej, jawnie ograniczonej rzeczywistości. Cel jego pracy, jak definicja czy wytyczanie jej granic, okazuje się projektem³¹.

³⁰ C. GUILLÉN: *Entre el saber y el conocer...*, s. 102.

El comparatismo se compadece mal con la rutina y la inercia conservadora. Es bien sabido que muchas veces se ha manifestado como una causa militante. Y además, con los años, como el origen de unas consecuencias. El talante del comparatista acaba siendo una consecuencia, el resultado de sí mismo, de su propio dinamismo, del proceso abierto de aprendizaje que su práctica viene significando de año en año.

³¹ Ibidem, s. 103.

[...] el comparatista actual ha descubierto que el objeto mismo de sus investigaciones puede o debe surgir, como un recién nacido, de su propia experiencia, su iniciativa y su imaginación. A él le toca delimitar un campo de estudio, entre las muchas virtualidades que ofrece la inmensidad de la literatura. Esta libertad nueva es inexorable. Al empezar, al salir, al arrancar mismo el comparatista ya no puede contar sencillamente

Koncentrując wywód wokół koncepcji „radykalnej funkcji projektu” (*la función radical de un proyecto*³²), w sensie niemal Ortegiąńskim, Guillén ustanawia pojęcie projektu, który wykracza poza granice tego, co teraźniejsze i tego, co przeszłe, a przynależne do badającego „ja”; projektu, będącego efektem egzystencji naznaczonej dążeniem do intelektualnego rozwoju, w którym doświadczenie staje się bodźcem dla refleksji na temat konsekwencji procesu świadomej selekcji spośród wielości zjawisk istniejących w „podświatach” (*submundos*³³), tworzących wspólną rzeczywistość:

Komparatystą jest ten, kto naprawdę mierzy się twarzą w twarz z napięciami, jakie pojawiają się przy naszym zbliżeniu do tematycznych i formalnych pól o zasięgu ponadnarodowym, a nawet pozaliterackim³⁴.

W cytowanym fragmencie pojawia się kolejny kluczowy termin w myśli Guillénowskiej – to, co ponadnarodowe (*lo supranacional*). Według niektórych badaczy pojęcie to jest największym osiągnięciem badawczym hiszpańskiego teoretyka³⁵. Sam Guillén wyjaśnia je w następujący sposób:

con unas realidades dadas y visiblemente delimitadas. El objeto de su trabajo, como una definición o su deslinde, resulta ser un proyecto.

³² Ibidem.

³³ Guillén odwołuje się tutaj do koncepcji Alfreda Schütza, znanego wiedeńskiego socjologa, dzielącego sposób ujmowania świata przez Husserla, w szczególności jego rozumienie „akcentu rzeczywistości” i „skończonych prowincji sensu”. Ważna dla obydwu myślicieli jest też kwestia wielostronności struktury ludzkiej rzeczywistości oraz dążenie do integracji poznania w największym możliwym stopniu. Zob. A. SCHÜTZ: *On Multiple Realities*. „Philosophy and Phenomenological Research” 1945, Vol. 5, no 4, s. 533–576; C. GUILLÉN: *Múltiples Moradas*. Barcelona, Tusquets Editores, 1998, s. 18–19.

³⁴ IDEM: *Entre el saber y el conocer...*, s. 109. W oryginale:

Es el comparatista quien se encara de verdad con las tensiones que surgen en nuestra aproximación a campos temáticos o formales de extensión supranacional y hasta extraliteraria.

³⁵ Tak właśnie uważa Glyn Hambrook, która nie szczędzi Guillénowemu ujęciu słów uznania:

Para mí una de las aportaciones más duraderas, por lo que a su pertinencia y vigencia atañe, es lo que Guillén llamaba la «supranacionalidad». Me atrevo a afirmar que es este concepto la clave, el núcleo, la síntesis y, en muchos sentidos, la fuerza motriz de su visión del comparatismo. Y lo es porque de ella se desprenden – al mismo tiempo que la alimentan – varios aspectos fundamentales del estudio comparativo de la literatura.

[Według mnie, najtrwalszym wkładem Guilléna [w rozwój dziedziny] pod względem trafności i aktualności jest to, co nazywał „ponadnarodowym”. Odważyć się stwierdzić, że to idea kluczowa, rdzeń, synteza i – pod wieloma względami – siła napędowa jego

Jeżeli fragment dobitnie nie oddaje charakteru całości albo jedności, zgadzamy się, że – w przypadku literatury – przynajmniej przestaje on przynależć wyłącznie do tego, co lokalne czy indywidualne. To, co międzynarodowe w kontekście literatury nie oznacza triumfującej heterogeniczności. Przynależąc do różnych sfer lokalnych, fragment A i fragment B, wchodząc w kontakt [poprzez porównanie], odsłaniają pokłady głębszego, szerszego rozumienia i nie dają zredukować się do minimalnej przestrzeni czy konkretnego, określonego momentu – czasu „a”, czy miejsca „b”. Gdy tylko wychodzimy poza krąg narodowy i kierujemy się ku innemu, wyłania się nie tylko możliwość zróżnicowania, ale i potwierdzenia wspólnych wartości i nowych, wspólnych pytań. To właśnie jest to, co ponadnarodowe³⁶.

Opierając się na przesłankach Guilléna, Hambrook postrzega to, co ponadnarodowe jako perspektywę łączącą to, co jednostkowe z tym, co ogólne – perspektywę, która w efekcie daje nową jakość³⁷. Pozwala również dokładnie zbadać proces łączenia dwóch określonych porządków – przejście od tego, co przypadkowe, indywidualne, do tego, co powtarzalne, zbiorowe i symptomatyczne na płaszczyźnie ponadnarodowej. To właśnie stanowić będzie cel poszukiwań badawczych przedstawionych w niniejszej książce – oscylowanie między tym, co różnicujące i zespalające w przestrzeni naszkicowanej między wybranymi przykładami współczesnej prozy hiszpańskiej i polskiej.

Guillén nie wyznacza więc konkretnego zasięgu, wymiaru czy przedmiotu komparatystycznych badań, nie wylicza jedynie słusznych porównawczych metod, nie przedstawia idealnego *modus operandi*, natomiast podkreśla, że każdy komparatystyczny projekt wiązać się musi

rozumienia komparatystyki. Jest nią, ponieważ od niej biorą początek – i nią się żywią – różnorodne, fundamentalne postacie porównawczego badania literatury.]

G. HAMBROOK: *El talante del comparatista. Recuerdos, síntesis y extrapolación de una lectura de Claudio Guillén*. En: *Claudio Guillén, lecciones de un maestro*. Ed. F. GARCÍA JURADO [et al.]. Madrid, UCM Editorial Complutense, 2009, s. 88.

³⁶ C. GUILLÉN: *Entre lo uno y lo diverso...*, s. 63; cyt. za: G. HAMBROOK: *El talante del comparatista. Recuerdos, síntesis y extrapolación de una lectura de Claudio Guillén...*, s. 88.

Si el fragmento no expresa por fuerza el conjunto, o la unidad, convenimos en que, tratándose de literatura, al menos cesa de ser meramente local o particular. La internacionalidad, tratándose de literatura, no significa la heterogeneidad triunfante. El fragmento A y el fragmento B, pertenecientes a localidades distintas, al entrar en contacto revelan estratos de sentido más hondos, más extensos, no reducidos a espacios y momentos mínimos, a un tiempo a y un lugar b. Apenas salimos de un ámbito nacional y nos dirigimos a otro, surge no sólo la posibilidad de la diferencia sino también de la confirmación de valores o preguntas comunes. Es decir, de la supranacionalidad.

³⁷ Ibidem, s. 89.

z badawczą odwagą „ja”. Opierając się na fenomenologii i socjologiczno-filozoficznych koncepcjach Alfreda Schütza³⁸, Guillén postrzega zadanie komparatysty jako gotowość do opuszczenia bezpiecznego, doskonale mu znanego, „własnego”, choć równocześnie intersubiektywne-go, świata oswojonego w poszukiwaniu podobieństw i różnic z tym, co dalsze i jeszcze nieznanne. Owo poszukiwanie nowych kulturowych rzeczywistości uobecnionych w zderzeniu porządku jednostkowego bądź narodowego z tym, co uniwersalne lub obce – to nic innego jak naprzemienne balansowanie na granicy tożsamości i różnorodności, stanowiące od zawsze doskonałą pożywkę dla literatury, również tej najnowszej, hiszpańskiej i polskiej.

Wszystkie z zarysowanych perspektyw badawczych rzucają pomocne światło na proces konfrontowania utworów z kręgu polsko- i hiszpańskojęzycznego i z nich się najczęściej wywodzą, choć dotyczą również innych tradycji: niemieckiej, amerykańskiej, francuskiej czy greko-łacińskiej. Przed podążaniem wyznaczoną przez komparatystykę tajemniczą i – paradoksalnie, dzięki teorii i historii dyscypliny – wyraźnie zaznaczoną „drogą do poznania”, należy jeszcze obrać jakiś punkt wyjścia dla tej epistemologicznej „podróży”, która – co z naciskiem podkreśla Edward Kasperski – stanowi istotę wszelkich działań komparatystyczno-literaturoznawczych.

Ramą porównania niech więc będzie analiza obecnych w wybranych powieściach strategii narracyjnych i praktyk intertekstualnych, podobieństw strukturalnych, a także występujących tam zbieżności fabularnych. Już teraz warto zauważyć, iż we wszystkich utworach dominuje niepokromione upodobanie autorów do wszelkiego rodzaju gier z tradycją literacką, z własną i fikcyjną tożsamością, a także z dziełami pisarzy, którzy zyskali rangę mistrzów, gdy ich powieści wpłynęły na dzieje światowej kultury.

Trzeba przy tym zaznaczyć, że analiza podobieństw fabularnych nie zamyka się w schematycznym modelu badań tematycznych, traktującym tekst jako katalog motywów, stronniczo faworyzujący wskazany przez komparatystę temat i pomijający przy tym często rangę i złożoność znaczeniową literackiego kodu. Podobnie jak czyni to Marta Skwara w rozprawie o motywie szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada³⁹, wspólne motywy i koincydencyjne sekwencje zdarzeń w utworach

³⁸ Por. przypis 33 w tym rozdziale.

³⁹ Zob. M. SKWARA: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999, szczególnie s. 6–11. Pozycja ta zwraca uwagę na tle komparatystycznych publikacji polskich, ponieważ jako jedna z nielicznych stanowi obszerne studium porównawcze występowania

polskich i hiszpańskich postrzega się tu jako narzędzie do zobrazowania wybranych idei, do rozwinięcia zaprezentowanego w powieści autorskiego światopoglądu i interpretacyjnego wzbogacenia kreacji wybranych postaci. Arbitralność w wyborze komparatystycznie analizowanych wątków i elementów powieściowych struktur wynika – jak już podkreślono we wcześniejszych częściach książki – z charakteru porównania (zawsze subiektywnego), a także znaczenia konfrontowanych motywów i cech budowy tekstu dla interpretacyjnej wykładni całego utworu.

określonej motywiki w utworach dwóch pisarzy pochodzących z różnych kręgów językowych. W ostatnim czasie komparatyści najczęściej obierają inną strategię: artykuły i szkice poświęcone analizie danego aspektu twórczości wybranych pisarzy (lub pisarza) w kontekście zjawisk kulturowych i literatur obcych dołączają do poprzedzających je teoretycznych rozważań o szerokim zakresie. Główną bohaterką takich prac bywa więc często komparatystyczna metodologia, a dopiero w drugiej kolejności – jej przełożenie praktyczne i konkretne analizy. Por. m.in. O. PŁASZCZEWSKA: *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010; T. BILCZEWSKI: *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatologii*. Kraków, Universitas, 2010; A. HEJMEJ: *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe...*; M. DĄBROWSKI: *Komparatystyka dyskursu/Dyskurs komparatystyki...* Co znamienne, sama badaczka, odnosząc się po latach do realizacji swych ambitnych, tematologicznych zamierzeń, podkreśla:

W pierwszej części książki przyszło mi zmierzyć się ze zmurą tematologii, czyli z reprezentatywnym opisem poszczególnych motywów szaleństwa i próbą analizy ich wybranych realizacji. Próbę tę po latach oceniam jako brawurową i nie polecam młodym komparatystom rozpoczynania badań od tak ryzykownie pojemnych zagadnień.

M. SKWARA: *Stara i nowa komparatystyka literacka*. W: *Komparatystyka dla humanistów*. Red. M. DĄBROWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011, s. 175.

ROZDZIAŁ II

Wyzwanie rzucone przeszłości i tradycji *Paryż nigdy nie ma końca* Enrique Vili-Matasa w kontekście *Castorpa* Pawła Huellego

Nie! to nie ja śpiewałem o zmierzchu
Stefan Chwin niech jedzie do Chin,
Paweł Huelle niech płynie do Chile.
(Rym zdradza autora, nic więcej nie powiem.
Raz wydrukował wierszyk o Davidzie Borwim.)

A. SOSNOWSKI: *Muzyka i aktualności*

Nazywam się Pamięć. [...] Jestem święta, błogosławiona i przeklęta. [...] Jestem epizodyczna, ferrytowa, świeża, holograficzna. Jestem zdradliwa i niewierna. Z chorób miewam skłonności do skrzywień, zaćmień i olśnień. Przechowuję mnie, kopiują i przekazują: w genach, słowach, plikach. Dzielą się mną jak opłatkiem. Jestem niezbędna i niezastąpiona. Beze mnie świat trwa zawsze chwilę.

I. KARPOWICZ: *Balladyny i romanse*

Pierwsze zestawienie tekstów obejmuje dwie powieści opublikowane na początku XXI wieku: *París no se acaba nunca* z roku 2003 Enrique Vili-Matasa (*Paryż nigdy nie ma końca*, tłumaczenie polskie Ewy Zaleskiej z 2007) i *Castorp* Pawła Huellego z roku 2004. To, co odnajdujemy w niemal wszystkich tekstach Vili-Matasa¹, „autora wymykającego się zaszufładowaniu, zjadliwego i niepokojącego erudyty”², to olbrzymia sieć misternych gier intertekstualnych³, dzięki której jego teksty jawią

¹ Przykładowo trzeba by tu wymienić takie tytuły jak: *Bartleby y compañía* (*Bartleby i spółkę*), *Ella era Hemingway* („Ona była Hemingwayem”) i jedną z najnowszych powieści pisarza – *Dublinesca* (*Dubliność*), niemniej jednak w zderzeniu z *Castorpem* Huellego najbardziej intrygująco wypada *Paryż nigdy nie ma końca*.

² Określenie „autor inclasificable, culto, mordaz e inquietante” pochodzi z książki: J.M. MARTÍNEZ CACHERO: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid, Editorial Castalia, 1997, s. 658.

³ Także intratekstualnych. Nawiązując do cudzych słów, Vila-Matasa filtruje je przez pryzmat siebie, zawłaszcza je i *de facto* gra także z sobą samym – swoją i powieściową tożsa-

się jako heterogeniczne mozaiki z wpisanym weń wachlarzem znaczeń ukrytych. Analogiczna strategia zdaje się służyć za punkt wyjścia Huellemu m.in. w *Castorpie*, dlatego że – jak mówi sam pisarz – „Literatura to nie tylko eksperymenty formalne, ale także dialog pisarza z pisarzem poprzez tekst”⁴. Z tego względu struktura większości utworów powieściowych Huellego zasadza się na różnych ujęciach intertekstualności (czy też – jeżeliby użyć pojęcia z *Palimpsestów* Genette’a – transtekstualności we wszelkich jej odmianach) i kipi od bezpośrednich oraz pośrednich aluzji do dzieł innych autorów. Komparatystyka ze swą porównawczą metodologią odślania to w sposób szczególnie spektakularny, ponieważ – jak już zaznaczyłam wcześniej – nie stanowi tylko abstrakcyjnego zbioru teoretycznych przesłanek, ale również (a może przede wszystkim) jest szczególnym typem lektury – strategią czytelniczną opartą na odnotowywanej intertekstualności „naddanej” i konsekwentnym eksponowaniu interdyscyplinarności na tle wielości kontekstów, jakie otwiera przed odbiorcą dane dzieło. Właśnie takie obcowanie z literaturą zdaje się nad wyraz adekwatne w przypadku powieści Vili-Matasa i Huellego.

Paweł Huelle, urodzony w 1957 roku, to pisarz znany nie tylko w Polsce, ale i za granicą: jego utwory – szczególnie powieści – były tłumaczone na ponad dwadzieścia języków, w tym również na hiszpański⁵, dzięki czemu są obecne na światowym rynku literackim. Czasami

mością, własnymi (a czasem „własnymi”, bo celowo przejętymi od kogoś bez zaznaczenia źródła) słowami. Dalsza część rozdziału rzuca światło na tę strategię obecną w prozie autora *Eksploratorów przepaści*.

⁴ *Opukiwanie* (z Pawłem Huelle rozmawia Tadeusz Dąbrowski). „Studium” 2003, nr 5 (41)–6 (42), s. 130.

⁵ Np. analizowany tu *Castorp* doczekał się przekładu hiszpańskiego autorstwa Anny Rubió Rodón i Jerzego Sławomirskiego. Został wydany przez Editorial Alianza w 2011 roku.

Analizując obecność tekstów polskich w kulturze hiszpańskiej, Bożena Zaboklicka usytuowała Pawła Huellego w grupie pisarzy polskich, których teksty zostały przełożone i ukazały się po hiszpańsku, ale nie sposób jeszcze ocenić, czy ich nazwiska „wejdą na stałe do systemu literackiego Hiszpanii”. Do grupy tej przynależą:

pisarze już nieżyjący, jak Józef Wittlin, Kazimierz Brandys, Andrzej Szczypiorski, jak też młodszego pokolenia: Adam Zagajewski, Ewa Lipska, Stefan Chwin, Paweł Huelle, Olga Tokarczuk, Jerzy Pilch, Andrzej Stasiuk, Manuela Gretkowska, Henryk Grynberg, Janusz Głowacki, Andrzej Sapkowski, Dorota Masłowska.

B. ZABOKLICKA: *Literatura polska w Hiszpanii: obecna, lecz nieznana*. W: *Polonistyka bez granic*. T. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze*. Red. R. NYCZ, W. MIODUNKA, T. KUNZ. Kraków, Universitas, 2010, s. 577. Wśród pisarzy, którzy już nierozdzielnie złączyli się z panoramą literatury w wersji hiszpańskojęzycznej, badaczka wymienia Witolda Gombrowicza, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Brunona Schulza, Czesława Miłosza,

także biorą udział w konkursach literackich poza Polską. Dwukrotnie pojawiły się na przykład na ostatecznej liście (*shortlist*) w konkursie Independent Foreign Fiction Prize w Wielkiej Brytanii: w 2006 nominowano *Mercedes-Benz: z listów do Hrabala*, a dwa lata później nominacją wyróżniono *Castorpa* – powieść, która pierwotnie miała nosić tytuł: *Hans Castorp. Zgubiony rozdział Czarodziejskiej góry*. W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Huelle zajmował się nie tylko literaturą – pracował także w prasie i regionalnej telewizji na Pomorzu, aktywnie uczestniczył w życiu politycznym. Jest autorem broszur, artykułów, scenariuszy i zbiorów opowiadań (*Opowiadania na czas przeprowadzki, Byłem samotny i szczęśliwy, Opowieści chłodnego morza*), jak również esejów, dzieł teatralnych, słuchowisk radiowych, komentarzy literackich, filozoficznych, kulturowych i politycznych, publikowanych zarówno w prasie polskiej, jak i zagranicznej⁶. Paweł Huelle stał się dobrze znaną postacią kulturalnej sceny Polski, Europy Środkowej i – ogólnie – Europy, co przypomina trochę pozycję Enrique Vili-Matasa: pisarza aktywnego, doskonale odnajdującego się w marketnigowej rzeczywistości XXI wieku, rozpoznawalnego, trochę – i z premedytacją – ekscentrycznego, kojarzonego z literaturą ambitniejszą, a jednocześnie przystępną, często komentowaną przez krytyków na łamach prasy krajowej, a przez blogerów na mniej lub bardziej oficjalnych stronach i portalach. Dzięki temu jego utwory i wzmianki o jego pisarstwie obecne są w kulturze hiszpańskiej na różnych poziomach. Huelle i Vila-Matas wchodzą w rolę współczesnego pisarza z wdziękiem i profesjonalizmem – potrafią sprawić, by ich nazwiska wyróżniały się w gąszczu aktywnych twórczo prozaików, jak np. Antonio Muñoz Molina, Javier Marías, José Carlos Somoza, Manuel Vázquez Montalbán, Adam Zagajewski, Antoni Libera, Piotr Siemion, Marek Bieńczyk, Olga Tokarczuk. Warto zwrócić uwagę na umiejętność podtrzymywania atrakcyjnego wizerunku medialnego zarówno w przypadku Huellego, jak i Vili-Matasa, jako że ciągła, niekończąca się gra w kreację i autokreację nie tylko ich wyróżnia, ale

Ryszarda Kapuścińskiego, Stanisława Lema, Sławomira Mrożka, Wisławę Szymborską i Adama Zagajewskiego. Por. ibidem.

⁶ Zob. przykładowo: O. KÜHL: *Es begann in Gdańsk. Interview mit Paweł Huelle*. „P+. Freiheitliche Farbenlehre (Das Magazin aus der Mitte Europas)” 2009, nr 9; T. BONCZA-TOMASZEWSKI: *Interview: Why cult Polish author Paweł Huelle thinks he's a camel*. „The Independent”, 2.09.2007, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/interview-why-cult-polish-author-paweł-huelle-thinks-hes-a-camel-463607.html> [dostęp: 8.05.2013]. Jego utwory komentowane były także poza Polską, nie zawsze *in plus*. Zob. S. RUGGIERO: *“The Last Supper” by Paweł Huelle*. „The Quarterly Conversation”, 9.11.2009, <http://quarterlyconversation.com/the-last-supper-by-paweł-huelle> [dostęp: 8.05.2013].

wręcz definiuje jako autorów. W opublikowanej w 2011 roku książce ze swoimi wczesnymi tekstami i zgodnie z wolą pisarza dotychczas nigdzie nieprzedrukowanymi, Enrique Vila-Matas zawarł następującą deklarację:

[...] być może przeszkadzałoby mi najbardziej, gdyby ktoś po lekturze moich tekstów doszedł do przekonania, że już coś o mnie wie. Ponieważ, jeśli się dobrze zastanowić, zawsze pisałem ukrywając się, podrzucając fałszywe wskazówki i jednocześnie odsłaniając niesamowite aspekty różnych moich osobowości, wszystkich prawdziwych. Nic nie uwierałoby mnie bardziej od wiedzy, kim naprawdę jestem, chociaż napięcie drżące w moich tekstach bierze się właśnie stąd – z tego upartego, niemal obsesyjnego poszukiwania mojej najbardziej unikalnej tożsamości, najbliższej fikcji, a równocześnie – paradoksalnie – najwierniejszej prawdzie⁷.

Znamienne, że cytat ten z łatwością można by odnieść do Huellego, którego taktyka w uprawianiu literatury opiera się na eksploracji przeróżnych tożsamości literackich – przymierzanych, udziwnianych, prawdopodobnych, a czasem jawnie odrzucanych przed zawłaszczeniem i wykreowaniem kolejnego „ja”, kolejnego powieściowego „przebrania”. Dotyczy to wyłącznie artystycznej maski, medialnego wizerunku, oblicza preparowanego, z premedytacją wystawianego czytelnikom na pokaz dla wzbudzenia zainteresowania i kontrowersji, a także by przemyścić zawołowane wskazówki interpretacyjne. Vila-Matas i Huelle należą do grupy pisarzy, którzy nie martwią się łatką czerpiących garściami z tradycji literackiej i pomysłów swoich poprzedników – szukają oni bowiem swoich oryginalnych rozwiązań w sposobie operowania słowami już zapisanymi, utrwalconymi w czytelnicznym i kulturowym obiegu. Jedno z mott otwierających *Castorpa*, cytat z tekstu Sorena Kierkegaarda: „Właśnie dlatego że było, powtórzenie staje się nowością”⁸, można uznać za emblemat całej twórczości obydwu prozaików. Mimo iż częste użycie

⁷ E. VILA-MATAS: *Prólogo*. En: IDEM: *En un lugar solitario. Narrativa 1973–1984*. Barcelona, Debolsillo, 2011, s. 14. W oryginale:

[...] puede que sobre todo me molestara que alguien, tras leerme, pudiera llegar a creer que ya sabía algo de mí. Porque, si se piensa bien, yo siempre he escrito ocultándome, dando falsas pistas y al mismo tiempo ofreciendo al lector aspectos insólitos de mis diferentes personalidades, todas verdaderas. Nada me molestaría más que saber quién soy, aunque la tensión de mi escritura procede de ahí, pues viene siempre de la empecinada, casi obsesiva búsqueda de mi identidad más única, también la más próxima a la ficción, aunque al mismo tiempo, paradójicamente, la más cercana a la verdad.

⁸ P. HUELLE: *Castorpa*. Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2004, s. 5. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania; oznaczam je skrótem C i przy każdym podaję numer strony.

powtórzeń i przytoczeń jest cechą praktycznie wszystkich dzieł postmodernistycznych, inklinacja do obierania cudzych słów za artystyczny punkt wyjścia w przypadku Vili-Matasa i Huellego zajmuje pierwsze miejsce w rankingu powieściowych manewrów, charakteryzujących ewolucję pisarską i jednego, i drugiego. Zarówno *Castorp*, jak i *Paryż nigdy nie ma końca* odkrywają związki z klasycznymi arcydziełami literatury światowej już w na poziomie tytułu, choć gra intertekstualna prowadzona przez Vile-Matasa i Huellego okazuje się dużo bardziej skomplikowana i nie zamyka się w aluzji bezpośredniej czy – posługując się znowu terminem Genette’a – jawnym chwycie paratekstualności.

Urodzony w roku 1948 Enrique Vila-Matas nazywa swoje pierwsze publikacje⁹ „dramatycznym, debiutanckim gaworzeniem”¹⁰ i – usprawiedliwiając się przed czytelnikami i terapeutycznie przed samym sobą – prosi o zrozumienie dla ówczesnego poziomu jego tekstów, jeszcze „niedojrzałych”; czyni to jednak z dużą dozą kokieterii, samozadowolenia i żartobliwej pobłażliwości:

Być może z problemu z czytelnikami wynika pytanie, które pozostawiam bez odpowiedzi: czy młody pisarz od samego początku powinien myśleć o tych, którzy go będą czytali? Jeśli tego nie zrobi, będzie pisał – może się tak zdarzyć – powieści nienadające się do publikacji. *Al sur de los párpados* [„Na południe od powiek”], przykładowo, moja trzecia książka, nie powinna się była nigdy ukazać, a sens w pokazywaniu jej komukolwiek teraz dostrzegam tylko w tym, że może posłużyć perwersyjnym badaczom mojego dramatycznego, debiutanckiego gaworzenia, a także kreatywnym duszom, które a nuż będą potrafiły odnaleźć złoto w tym, czemu – uznając je za paskudztwo – przez lata pozwalałem istnieć. Kierowałem się nadzieją, że najbardziej zagorzali z moich przyszłych czytelników, oczekując spotkania z tekstem tak koszmarnym, koniec końców – w zderzeniu z tym, co rzeczywiście tam znajdą – będą mile zaskoczeni, a może nawet oczarowani jakąś zagubioną w tej książce ideą, bo tych tam nie brakuje, a któraś może oparła się upływowi czasu i, kto wie, może nawet dziś odzwierciedli jakąś wielkość. Wielkość, która wyłonić się może z jasności umysłu tego, który jest w stanie potraktować porażkę, bez urazy czy wstydu, jako naturalną prefigurację przeznaczenia. Bo w końcu, jak mówi Sergio Chejfec, czy po-

⁹ Chociaż w utworze *Paryż nigdy nie ma końca* podano, że *La asesina ilustrada* („Oświęcicona morderczyni”) jest pierwszą powieścią Vili-Matasa, w rzeczywistości debiutował on tomem *En un lugar solitario* w roku 1973. Zmylenie czytelników było Vili-Matasowi potrzebne, ponieważ do pisania o swych paryskich latach potrzebował bohatera bez doświadczeń i dokonań pisarskich (z założenia *Paryż nigdy nie ma końca* to powieść inicjacyjna).

¹⁰ W oryginale: „dramáticos balbuceos iniciales”. E. VILA-MATAS: *Prólogo...*, s. 14.

rażką nie przestała być taka ewentualność literacka, która zyskała miano literatury w ujęciu ogólnym?¹¹

Cytat ten rzuca światło na taktykę autora, której oś stanowi pragnienie prowokowania, uwodzenia, kuszenia słowem i konceptem, manipulowania, oczarowywania i dezorientowania czytelnika. Wszystko to współgra z kwestią wypowiedzianą przez Vilę-Matasa w filmie *Café con Shandy* Enrique Díaza Alvareza, dodaną jako bonus do tomu *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica* (Candaya, 2007): „pisać to pozwolić na stanie się innym (sobą)” („escribir es hacerse pasar por otro”), do czego dodawał: „zawsze chcę być obcokrajowcem” („quiero ser extranjero siempre”¹²), co oznaczałoby zachowanie dystansu i świeżości spojrzenia w sposobie postrzegania materii przekładanej na literaturę. Vila-Matas jako narrator przypomina Proteusza, którego celem jest stworzenie sobowtóra sobowtóra już istniejącego, sobowtóra drugiego stopnia, akumulacji tożsamości, z których żadna nie jest prawdziwa i jednocześnie każda nią jest. Brzmi to nieco paradoksalnie, niemniej jednak znajduje potwierdzenie w wielu często powtarzanych, *quasi*-eseistycznych deklaracjach pisarza, również w wypowiedziach filmowych: literatura Vili-Matasa to – według niego samego – „literatura mieszana, gdzie zacie-

¹¹ Ibidem. W oryginale:

De[1] [...] problema con los lectores quizá se desprenda una pregunta que dejo abierta: ¿le conviene a un joven escritor pensar desde el primer momento en quiénes le van a leer? Si no lo hace, puede que escriba novelas no publicables. *Al. sur de los párpados*, por ejemplo, mi tercer libro, no debió ser nunca editado y sólo tiene sentido sacarlo a la luz ahora porque puede servir a perversos estudiosos de mis dramáticos balbuceos iniciales y también almas creativas, que quizá sepan hallar oro en lo que durante años he hecho pasar yo mismo por inmundicia, guiado quizá por la intención de que los lectores más animosos del futuro, esperando encontrarse con un texto tan horrible, terminaran, por puro contraste con lo que pensaban que iban a encontrarse, agradablemente sorprendidos [...] y fascinados con alguna idea perdida en el libro, porque ideas en él no faltan y alguna puede que haya resistido el paso del tiempo y, quién sabe, puede que incluso alguna hoy irradie cierta grandeza, toda la grandeza que puede surgir de la lucidez del que sabe aceptar el fracaso, sin rencor ni vergüenza, como prefiguración natural del destino. ¿O acaso, como dice Sergio Chejfec, no ha dejado de ser el fracaso una eventualidad literaria para pasar a ser sinónimo de la literatura en general?

¹² Warto zwrócić uwagę na Vili-Matasa poczucie bycia sobą i nie sobą, które osiąga, pisząc i obcując z literaturą. Pisarz uważa się jednocześnie za Hiszpana i nie-Hiszpana, przez co wykazuje się „świadomością diasporyczną”, która charakteryzuje kulturowo rozumianą transnarodowość i „którą cechuje podwójna lub wieloraka identyfikacja”. S. VERTOVEC: *Transnarodowość*. Przeł. I. KOŁBON. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012, s. 6–7.

rają się granice; literatura tańczy na granicy z fikcją, a rytm tę granicę zaciera” („una literatura mixta, mestiza, donde los límites se confunden y la literatura pueda bailar en la frontera con lo ficticio y el ritmo borre esta frontera”¹³). Dwuznaczność tego zdania dookreśla skłonność prozaika do mówienia o sobie jako o „fałszywym erudycie” („erudito falso”), o czytelniku powieści, który przestał je czytać, by nie powielać genialnych fabularno-strukturalnych rozwiązań innych pisarzy; literatem z „kaprysem *shandy*”, rozumianym jako „chęć patrzenia na świat w sposób radosny i postrzelony” („voluntad de querer ver los asuntos de mundo de una forma alegre y chiflada”¹⁴), a jednocześnie nieuciekającym od pisania o końcu, śmierci i, ogólnie, o egzystencjalnej goryczy. To powieściopisarz, który zdradza brak znajomości reguł rządzących życiem i literaturą¹⁵, i który wieńczy prolog na swój temat, odwołując się do słów Einsteina na temat prostoty i wielkości jego odkryć¹⁶.

¹³ Vila-Matas wypowiada tę kwestię w dwudziestej minucie filmu *Café con Shandy*.

¹⁴ E. VILA-MATAS: *Prólogo...*, s. 15. Określenie „shandy” wiąże się oczywiście z powieścią Laurence’a Sterne’a *Życie i myśli JW Pana Tristrama Shandy*.

¹⁵ W 2011 roku z ciepłą autoironią, jak zawsze pół żartem pół serio, Vila-Matas napisał: La verdad es que tardé mucho en convertirme en narrador porque, cuando empecé a escribir, había visto infinidad de películas y tenía una buena experiencia de lector de poesía, pero casi no sabía que era una novela ni un cuento. [...] Es agradable la experiencia de no saber nada y poder inventarlo todo. Tengo un recuerdo entrañable de la energía cómica de aquellos días en los que parecía moverme por una pequeña sucursal del Infierno de Dante. Era como si hubiera sido condenado a escribir y así tratar de encontrar sentido a las cosas. Es una situación que describe bien el término de Heidegger *Geworhfenheit*: ser arrojado sin explicación a una existencia (sustitúyase aquí existencia por «un oficio de escritor» gobernada por reglas incomprensibles). [Prawdą jest, że długo stawałem się prozaikiem, ponieważ, kiedy zaczynałem pisać, oglądałem nieskończenie wiele filmów i czytałem dużo poezji, ale prawie nie wiedziałem, czym jest powieść czy opowiadanie. [...] To bardzo miłe doświadczenie nie znać niczego i móc wszystko stworzyć [po swojemu]. Mam intymne wspomnienie komicznej energii tamtych dni: wydawałem się wtedy poruszać po jednym z kręgów piekła Dantego. Było tak, jak gdybym został skazany na pisanie i próby poszukiwania sensu życia właśnie przez pisanie. To sytuacja, którą dobrze oddaje termin Heideggera *Geworhfenheit*, oznaczający wrzucenie w jakąś egzystencję bez pytania czy jakichkolwiek wyjaśnień (należy zamienić rządzącą się niezrozumiałymi zasadami „egzystencję” na „zawód pisarza”).]

Ibidem, s. 57.

¹⁶ Dopatrując się w swoim dziele sposobu postrzegania świata, Vila-Matas napisał:

En cuanto me pongo a recordar que pasé mucho tiempo sin saber qué era una novela, me viene a la memoria Einstein que un día, muy humildemente, se preguntó cómo podía ser que hubiera sido él quien descubriera la teoría de la relatividad. Buscándole una explicación, apuntó ésta: «Un adulto normal nunca se para a pensar en el espacio

Vila-Matas oscyluje między rolą mediatora, rzecznika specjalnej, ukrytej w słowach „prawdy” i błazna, wprzęgającego życie i literackie powołanie w perspektywę dużo mniej wydumaną, pompatyczną, a dzięki temu – znośniejszą. Zaprasza czytelników do nieustannej gry polegającej na odgadywaniu „prawdziwego” „ja”, które nie tylko wydaje się zdublowane, powielone, zapożyczone z tekstów innych pisarzy, ale także niemożliwe do pełnego dookreślenia:

Uderzyło mnie przecucie, które ścigało mnie już od Paryża, co być może zdołał wykrzyć któryś z czytelników. Idąc ulicą, popijając szampana przy barze w jakimś lokalu, czy pisząc w samotności w moim gabinecie, nagle odnosiłem wrażenie, że moje życie było wariantem życia innego pisarza – dużo bardziej ode mnie błyskotliwego, inteligentnego, zmyślnego, eleganckiego i przenikliwego; nie znałem go, ale miałem pełne zaufanie do mówienia i pisania pod jego dyktando¹⁷.

Warto zgłębić to, co Vila-Matas ma do powiedzenia na temat swoich pierwszych tekstów, ponieważ w jego komentarzach można odnaleźć próby zdefiniowania istoty wyjątkowości jego twórczości, swoistego, autorskiego, literaturoznawczego podsumowania i pisarskiej samooceny. Vila-Matas spójnie pokazuje motywy i techniki, które – nabierając coraz większego znaczenia z upływem lat – wciąż jeszcze tworzą rdzeń jego

y el tiempo. Sea lo que sea lo que piense sobre estas cosas, ya lo habrá hecho de niño. En cambio, yo fui tan lento en mi desarrollo que no empecé a pensar en el espacio y el tiempo hasta hacerme mayor. Naturalmente, entonces profundicé en el problema más de lo que habría hecho un niño normal».

[Jak tylko zaczynam sobie przypominać, że spędziłem mnóstwo czasu, nie mając pojęcia, czym jest powieść, przychodzi mi do głowy Einstein, który pewnego dnia bardzo skromnie zadał sobie pytanie, jak to się mogło stać, że to właśnie on odkrył teorię względności. Poszukując odpowiedzi, zanotował taką: „Normalny dorosły człowiek nigdy nie zatrzymuje się, by pomyśleć o przestrzeni i czasie. Cokolwiek by o nich myślał, zdążył już o nich pomyśleć w dzieciństwie. Ja natomiast byłem tak powolny w rozwoju, że nie zacząłem myśleć o przestrzeni i czasie do momentu, gdy dorosłem. Naturalnie zgłębiłem wtedy tę kwestię dużo bardziej od przeciętnego dziecka”.]

Ibidem, s. 58.

¹⁷ Ibidem, s. 40. W oryginale:

Me asaltó esa sensación que venía persiguiéndome desde París y que acaso algún lector haya detectado. Iba andando por una calle, bebiendo champán en la barra de un bar, o escribiendo en la soledad de mi gabinete, y, de pronto, me llegaba la impresión de que mi vida era la variante de la vida de otro escritor más lúcido, inteligente, astuto, elegante y agudo que yo; no le conocía, pero confiaba en hablar y escribir bajo su dictado.

pisarstwa. Podkreślając za każdym razem immanentną „niedojrzałość” wpisaną w artystyczne rozwiązania stosowane przezeń na początku drogi pisarskiej, Vila-Matasa zwraca uwagę na pięć filarów – pięć „popędów” („pulsiones”) – które towarzyszą mu do dziś¹⁸:

Tendencja do odczytywania sztuki jako zgłębiania niezbadanego.

Sposób traktowania kwestii moralnych – widoczny już w *En un lugar solitario* – wymykający się polaryzacji na linii dobro–zło, który wydaje mi się powiązany z wyraźną potrzebą autora relatywizacji wszystkiego, a ponadto nieprzywiązywania się zbytnio (tylko w koniecznych granicach logiki i rozsądku) do idei niezmiennych.

Nie oddalać się od Wielkiej Drogi (tego pięknego konceptu Gracq’a) i – w związku z tym – nie ulegać przejściowemu modom literackim. Zawsze być sobą.

Próbować okiełznać różnorodność i uczynić zrozumiałym chaos, który zwykł zdręzczać umysły kreatywne.

Instynkt samozachowawczy. Potrzeba poszukiwania miejsca w świecie, choćby miejsca najskromniejszego, w jakimkolwiek Porządku, we wszechświecie, w placówce bankowej, w przytułku dla obłąkanych, w samotnym gabinecie pisarza, w gabinecie twórcy fikcji na wschód od Edenu, czy na południe od powiek, bez względu na to, czy miejsce to nam pozwoli – jak pozwoliło Chińczykowi z każdym dniem coraz bardziej słynnego opowiadania Kafki – móc wrócić do domu¹⁹.

¹⁸ Warto zwrócić uwagę na wyjątkową aktywność pisarską Vili-Matasa, który publikuje nowe pozycje czasem nawet częściej niż raz w roku.

¹⁹ Ibidem, s. 41. W oryginale:

La tendencia a leer el arte como una indagación sobre lo insondable.

Un modo de tratar las cuestiones morales – ya era visible en *En un lugar solitario* – que va más allá de las polaridades del bien y del mal, lo que me parece conectado con la evidente necesidad del autor de relativizar todo y, además, de jamás permanecer, más del lógico tiempo prudencial, asentado en ideas inmutables.

No apartarse del Gran Camino (ese bello término de Gracq) y por tanto no hacer concesiones a modas literarias pasajeras. Ser siempre uno mismo.

Tratar de dominar lo diverso y de hacer inteligible el caos que agobia a la mente creativa.

Una pulsión de supervivencia. La necesidad de buscar un lugar en el mundo, un lugar siquiera humilísimo, en un Orden cualquiera; en el universo, en una oficina bancaria, en un asilo de lunáticos, en un solitario gabinete de escritor; en un gabinete de hacedor de ficciones al este de Edén, o al sur de los párpados, qué más da si el lugar nos permite – como le permitía a aquel chino del cada día más legendario relato de Kafka – poder volver a casa.

Vila-Matas prezentuje wykaz charakterystycznych cech swej twórczości prozatorskiej na podstawie powieści z wieloma wstawkami metatekstualnymi – to ona wszak decydowała o postrzeganiu młodego Vili-Matasa jako pisarza wyjątkowego, eksperymentatora na miarę Laurence’a Sterne’a, Jamesa Joyce’a, Julienu Gracq’a czy Juana Beneta; autora nieobawiającego się sięgania po powieściowe rozwiązania z obcych kręgów kulturowych (francuskiego, a ostatnio szczególnie często irlandzkiego). Kontynuując (de)mistyfikację, w cytowanym już prologu Vila-Matas daje do zrozumienia, że autor piszący *Al sur de los párpados* nie mógł być tym samym Vilą-Matasem, który pisał ów prolog kilka dekad później, odwołując się kilkakrotnie do motywu tożsamości zmienionej, udawanej, proteicznej, odtworzonej w celach ludycznych ku uciechu czytelników, a także by wprowadzić różne poziomy znaczenia i dystansu do wspomnianego tekstu oraz do sposobu prowadzenia autogegzezy. Problematyka „ja” wraz z chwytami, które dotyczą podmiotowości i gry instancjami nadawczymi, konstytuują wedle Vili-Matasa esencję jego dzieła i główną oś, wokół której tworzy swoje kolejne tytuły. Szczególnego znaczenia nabiera to w przypadku utworu *Paryż nigdy nie ma końca*, powieści, o której sam autor pisał jako o „najzabawniejszej” ze wszystkich jego „córek” („la más divertida de entre mis hijas”²⁰). Szczególne przywiązanie pisarza do tego właśnie tytułu można spróbować wyjaśnić tematyką, której utwór dotyczy – bądź co bądź traktuje on, oczywiście do pewnego stopnia, o prawdziwych przeżyciach młodego Vili-Matasa w latach sześćdziesiątych w Paryżu, dzięki czemu maska narratora zyskuje tu wyraźnie warstwę kolejną – autobiograficzną. W przypadku Vili-Matasa słowo „maska” zdaje się wyjątkowo trafne, zwłaszcza jeśli uwzględni się specyficzne rozumienie pisarza tego typu prozy – jak pisał, „autofikcja to autobiografia w stanie podejrzenia” („la autoficción es la autobiografía bajo sospecha”²¹).

Mimo iż w XXI wieku nikt chyba nie odczytuje autobiografii jako w pełni obiektywnych świadectw epoki (w końcu każdy format literacki stanowi rodzaj kreacji i pokazuje sposób postrzegania świata, przeszłości i warstwy fabularnej przefiltrowany przez wrażliwość estetyczną i intelektualną autora), przypadek Vili-Matasa zawsze zdaje się bardziej skomplikowany od pozostałych. Rozszczepione i od-tworzone „ja”, niby-autobiograficzne, krok po kroku, fragment po fragmencie, nabiera coraz

²⁰ Ibidem, s. 28.

²¹ E. VILA-MATAS: *Autobiografía caprichosa*. En: *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Ed. M. HEREDIA. Barcelona, Candaya, 2007, s. 17. Parafrazując cytując Vili-Matasa, można by powiedzieć, że w powieści *Paryż nigdy nie ma końca* znajdujemy formułę narratora autodiegetycznego o charakterze fikcyjnym.

więcej cech fikcyjnych i „autentycznie” vila-matzańskich. Mimo spójnej koncepcji twórczości opartej na grze podmiotowością proza Vili-Matasa to proza heterogeniczna, której złożoność w warstwie fabularno-narracyjnej można zobrazować podziałem na cztery komponenty. Pierwszy obejmowałby to, co fikcyjne i wyłącznie vila-matzańskie (choć są krytycy, którzy twierdzą, że nie stworzył on niczego „swojego”²²),

²² Jedną z najsurowszych i bezwzględnych recenzji, dotyczącą tej kwestii w powieści *Doctor Pasavento* i innych tekstach pisarza, znajduje się w poświęconej współczesnej powieści hiszpańskiej książce Vicente Luisa Mory *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Do agresywnego języka tej recenzji, a także – wedle autora *Dublineski* – niesprawiedliwych i nieznajdujących pokrycia w rzeczywistości zarzutów, odnosi się sam Vila-Matas, bez wymieniania nazwiska krytyka, we wspomnianym już filmie *Café con Shandy*. Uwagi krytyczne Mory są poważne i rzeczywiście utrzymane w tonie nieustępliwym:

La pregunta es: ¿cuál es la intención literaria de este viaje, que otros hacen en unas memorias, o directamente ante un psicoanalista? O, formulada de otro modo: ¿por qué se ha elegido el formato de novela para este desplazamiento? Las respuestas de Vila-Matas, por desgracia, hay que buscarlas siempre en la literatura de otros. Es el problema de hacer metaliteratura: uno renuncia de principio a cualquier pretensión de originalidad. Vila-Matas ha adoptado el modo de hacer novelas de Milan Kundera, sobre todo del Kundera francés, a partir de *La insostenible levedad del ser*. El problema es... que Vila-Matas no es, ni mucho menos, Kundera, y la estrategia de la copia no funciona. [...] hay un enorme problema, como decimos, y es que fallan todas las ecuaciones que convierten en valiosas las obras de Kundera: en los libros de Vila-Matas no hay novela alguna, el ensayo es pobrísimo y lleno de obviedades, la síntesis entre los dos traída por los pelos y el resultado [...] es de una superficialidad, una pesantez y una nadería absolutamente desconcertantes, no sólo por la persistencia escrituraria aplicada, sino por la para mí inexplicable buena acogida de la crítica española [...] y la de los lectores.

[Pytanie brzmi: jaki zamysł literacki kryje się za tą [osobliwą – K.G.-O.] podróżą, którą inni odbywają we wspomnieniach albo bezpośrednio u psychoanalityka? Lub, innymi słowy, dlaczego wybrano format powieści dla tego typu przesunięcia? Odpowiedzi Vili-Matasa, niestety, trzeba szukać zawsze w tekstach cudzych. To jest problem metaliteratury: dla zasady rezygnuje się z jakiegokolwiek pretensji do oryginalności. Vila-Matas przejął sposób pisania powieści od Kundery, a w szczególności od francuskiego Kundery, od *Nieznosnej lekkości bytu*. Problemem jest..., że Vila-Matas Kunderą absolutnie nie jest i strategia kopiowania go się tutaj nie sprawdza. [...] To ogromny problem, jak już wspominałem, który polega na tym, że wszystkie zabiegi, które podnoszą wartość pisarstwa Kundery, tu zawodzą – w najnowszych utworach Vili-Matasa nie ma niczego z powieści, a esej jest ubogi i pełen oczywistości, toteż kiedy ledwo udaje mu się połączyć te dwie formy, efektem [...] jest ślizganie się po powierzchni, ociężałość intelektualna i pustka – cechy niepokojące, nie tylko przez widoczny w nich pisarski upór, ale ze względu na ciepłe przyjęcie – dla mnie niezrozumiałe – przez hiszpańskich krytyków [...] i czytelników.]

drugi – to, co przejęte z dzieł innych pisarzy (byłoby to jawne, zasygnalizowane lub wyraźne przejęcie motywu czy techniki innego autora); trzeci dotyczyłby tego, co vila-matiaskie, ale przebrane jako obce (znany jest przypadek cytatu z utworu Kafki, który okazał się literacką mistyfikacją, jako że został przypisany Kafce przez Vilę-Matasa, prawdziwego autora cytatu i powtarzany później jako kafkowski) i ostatni, czwarty: ten, który odnajdujemy na niemal każdej stronie powieści *Paryż nigdy nie ma końca*, obejmujący warstwę wspomnień autobiograficznych, weryfikowanych i komentowanych w esejach oraz wywiadach z pisarzem.

Huelle, podobnie jak Vila-Matas, z dużą dozą krytycyzmu mówi o swojej pierwszej powieści *Ze snu lęku* – powieści sensacyjnej, nigdy nieopublikowanej, traktującej o radykalizmie stojącego na straży demokratycznych ideałów bohatera w starciu z nieustępliwością i brakiem elastyczności myślowej generała KGB, dalekiego od zrozumienia dla młodego aktywisty²³. Pierwszą opublikowaną powieścią Huellego był doskonale znany w Polsce i cieszący się zainteresowaniem też za granicą *Weiser Dawidek* z 1987 roku²⁴. Dzięki tej powieści Huelle zyskał

V.L. MORA: *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba, Bérnice, 2007, s. 94–95. Zdecydowanie łatwiej jest napotkać pochwalne recenzje utworów Vili-Matasa, który – poza Vicente Luisem Morą – nie ma chyba więcej „zoilów”. Por. *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica...*

²³ Huelle wspominał o swej pierwszej książce w następujących wywiadach: „*Interesuje mnie zmyslenie i forma...*”. Rozmowa „Pulsu” z Pawłem Huelle. „Puls” 1991, nr 3, s. 33–46 i D. NOWICKA: Paweł Huelle: „*Na pewno nie dożyję emerytury*”. „Nowa Trybuna Opolska”, 2.10.2009, <http://www.nto.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20091002/OPINIE/868594314> [dostęp: 15.05.2015]. Pisał o niej również Przemysław Czapliński: „[Była to – K.G.-O.] powieść o przygotowaniu i przeprowadzeniu zamachu na sowieckiego generała, dowódcę garnizonu wojsk radzieckich stacjonujących w Polsce w okresie stanu wojennego. Autor zniszczył jednak powieść i zasiadł do pisania następnej. Tą następną był *Weiser Dawidek*”. P. CZAPLIŃSKI: *Normalność i przemoc*. W: (Nie)przezroczystość normalności w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Red. H. Gosk, B. KARWOWSKA. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2009, s. 138.

²⁴ W ramach promocji kastylijskiego przekładu *Castorpa* w 2011 roku Mercedes Monmany wspomina o debiucie Huellego, pisząc:

Irónico y amante de las parodias literarias, así como de ficciones que mantienen siempre un pie entre lo onírico y lo real, entre la Historia con mayúsculas y los mitos que beben de muchas fuentes y recreaciones, Paweł Huelle (Gdansk, 1957), y en especial su obra *Weiser David*, llevada al cine, fue posiblemente la mayor revelación de las letras polacas de los años 80. Un espléndido texto, a mitad de camino entre la novela de formación, la parábola teológica, el cuento sobrenatural y la crónica política, escrito con una notable fuerza lírica y de lenguaje, que alternaba de forma subyugante el misterio, la evocación de un pasado y la magia de lo cotidiano.

opinię sprawnego, ciekawego i zdolnego pisarza młodszego pokolenia, budzącego kontrowersje, a przy tym cenionego przez krytyków i czytelników²⁵. Pisarz, dodajmy, od początku silnie zakorzeniony w tradycji literackiej, co zdołał pokazać łącząc zdobycze innych z własnym, oryginalnym głosem – nową jakość literacką z przypominającą strategię Vili-Matasa umiejętnością zwinnego poruszania się po tekstowym świecie²⁶.

M. MONMANY: *Homenaje a Thomas Mann*. „ABC Cultural”, 16.04.2011, s. 14.

[Ironiczny miłośnik literackich parodii i fikcji oscylujących między tym, co oniryczne i tym, co realistyczne, między Historią pisaną wielką literą i mitami, które biorą początek w różnych źródłach i chwilach wytchnienia, Paweł Huelle (Gdańsk, 1957), a w szczególności jego ekranizowana powieść *Weiser Dawidek*, była – być może – największym objawieniem literatury polskiej w latach osiemdziesiątych. Doskonały tekst, będący skrzyżowaniem powieści inicjacyjnej, przypowieści teologicznej, opowiadania fantastycznego i kroniki politycznej, napisana z dużą dozą liryzmu i dbałością o język, który zmieniał się, poskramiając tajemnicę, przywoływanie przeszłości i magię tego, co codzienne.]

²⁵ Zob. M. ADAMIEC: *Ktokolwiek wiedziałyby...* „Res Publica” 1988, nr 4, s. 118–119; J. BŁOŃSKI: *Duch powieści i wąż Stalina*. „Tygodnik Powszechny”. 1987, nr 44, s. 3; A. LIBERA: *Mały „Dzień Słońca” albo 60 dni Weisera. O „Weiserze Dawidku” Pawła Huellego* (2004), <http://www.antoni-libera.pl/node/70> [dostęp: 15.05.2015].

²⁶ Choć w większości przypadków pisarz spotykał się z wyrazami uznania, Huellego, podobnie jak Vile-Matasa, nie ominęła negatywna ocena krytyki. Por. m.in.: R. OSTASZEWSKI: *Przeciwbólowa pigułka tekstowa*. „Kresy” 2002, nr 1, s. 167–170. Warto cytować tu dłuższy fragment recenzji książki *Mercedes-Benz. Z listów do Hrabala*, bo – *nomen omen* – zaskakująco przypomina ona oceny i wnioski zawarte w cytowanej wcześniej recenzji pisarstwa Enrique Vili-Matasa napisanej przez Vicente Luisa Morę: Wszystko w nowej powieści autora *Weisera Dawidka* jest jasne, przejrzyste i klarowne aż do bólu. Pisarz zebrał trochę stereotypowych obrazków, doprawił kilkoma rodzinnymi anegdotkami (ilustrując je, jakże inaczej, w stosowne fotki „z epoki”) z rodzaju tych, jakie opowiada się u cioci na imieninach po dziesięć razy i wszyscy nieodmiennie mają ubaw po pachy. Materiał ten wcisnął w formę pożyczoną od ulubionego pisarza Bohumila Hrabala, sygnalizując to – nie można przecież zmuszać czytelników do rozwiązywania erudycyjnych rebusów – w podtytule (*Z listów do Hrabala*). Wyszła z tego książeczka, którą można sobie przeczytać w jeden wieczór, nie powiem, nawet z przyjemnością, bo w końcu Huelle to rzemieślnik nie łąda jaki. Właśnie, rzemieślnik... [...] To, co się dzieje po pojawieniu się w księgarniach nowej powieści Huellego, sugerować może, iż oto wreszcie dostaliśmy do ręki jeśli nawet nie arcydzieło, to przynajmniej najważniejszą produkcję prozatorską roku. Zaczyna się. Znak przygotowała tej książce efektowną próbną jazdę promocyjną [...]. Krytycy bardzo pochlebnie, czy wręcz entuzjastycznie, wypowiadają się o tej powieści. Sam Huelle otrzymał paszport „Polityki”. Moim skromnym zdaniem natomiast *Mercedes...* nie jest ani najlepszą książką prozatorską w mizernym, było nie było, roku ubiegłym, ani choćby – najlepszym utworem w dorobku gdańskiego pisarza. [...] wymykając się obcej opowieści, pisarz nie proponuje własnej. Rozbicie na pojedyncze

W latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku ceniono go głównie ze względu na formalne walory debiutu, za umiejętność stworzenia powieści, która wymykała się interpretacji jednostronnej, schematycznej i upraszczającej, a także – co nie mniej ważne – która wchodziła na różnych poziomach w grę z dziełem Güntera Grassa, będąc tym samym kolejnym głosem w polsko-niemieckim dialogu w mało stabilnej rzeczywistości Europy, znajdującej się wówczas przed rewolucyjnym politycznie i społecznie rokiem 1989. Ceniono go – i nadal się ceni – ze względu na wybór Pomorza i jego historii na czasoprzestrzenne tło dla swoich fabuł. Huelle traktuje je jako punkt wyjścia do kreowania swojej gdańskiej odmiany literatury „małej ojczyzny”, typu pisarstwa popularnego w latach dziewięćdziesiątych XX wieku. Pisarz postrzega Pomorze jako wyjątkowy, barwny i tętniący życiem tygiel różnych kultur, który oczarował go szczególnie intensywną, międzywojenną dekadą lat dwudziestych. Powracanie do motywu wyjątkowości Pomorza stało się znakiem rozpoznawczym jego twórczości prozatorskiej.

Castorp także wpisuje się w ten nurt powieściowy pisarza, choć na plan pierwszy wysuwa się w nim wyraźny związek z arcydziełem klasyki światowej – *Czarodziejską górą* Thomasa Manna. Przejawszy ze swadą Mannowskiego bohatera – cechy postaci oraz jego historię jednostkową i rodową – Huelle wykorzystał go do ukazania magii Gdańska i Wrzeszcza, czyli swojej ulubionej scenerii powieściowej. Zarówno Paryż i Dublin w powieściach Vili-Matasa, jak i Gdańsk u Huellego zyskują status swego rodzaju miast-palimpsestów²⁷ – miejsc o wyjątkowym

elementy cudzej narracji (mitu) i opatrzenie ich cudzysłowami ironii to jeszcze za mało, aby wybić się na twórczą niepodległość. Brakuje mi w prozie Huellego spoiwa, wyrazistej i oryginalnej zarazem dominanty. Od biedy za takie spoiwo można by uznać nostalgię, ale przecież jest to materiał mocno nadużywany w prozatorskich konstrukcjach. Wystarczy przyjrzeć się choćby wizerunkowi postaci w *Mercedesie...*, aby dostrzec, jak wiele jest w tej powieści schematów, wytartych już klisz.

Ibidem, s. 168–169.

Zarzut wtórności, upodobania do tworzenia „tanich” kolaży, brak pomysłu na własną oryginalność, nieuzasadniony rozgłos i rekompensowanie braku nowatorstwa narracyjną sprawnością warsztatową – to punkty wspólne wśród wytkniętych przez Morę i Ostaszewskiego minusów nowych tytułów obu pisarzy – minusów, które mogą sugerować podobieństwo krytycznoliterackich kryteriów w pierwszej dekadzie XXI wieku stosowanych w ocenie prozy średniego pokolenia zarówno w Polsce, jak i Hiszpanii.

²⁷ O metaforze miasta jako palimpsestu pisała m.in. Ewa Rewers. W kontekście „hermeneutyki śladu” miasto w jej ujęciu to „przestrzeń hybrydyczna, tekstowo-semiotyczna i śladowo-palimpsestyczna zarazem. Miasto to tekst, który dano nam do odczytywania i wymazywania”. Zob. E. REWERS: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków, Universitas, 2005, s. 33.

potencjale historyczno-kulturowym, które z łatwością służą za punkt wyjścia do stworzenia barwnego tła dla złożonych fabuł (Gabrielle Morelli w *Paryż nigdy nie ma końca* upatruje formy przypominającej hymn na cześć francuskiej stolicy: „himno a la capital francesa”²⁸). W powieści Huellego Hans Castorp jest wcieleniem modernistycznej refleksyjności i melancholijnej cierpliwości – przydatnej w poszukiwaniu źródeł swej bujnej uczuciowości i przewrażliwienia. Zostaje przedstawiony jako indywiduum o wyjątkowej empatii i inklinacji do idealizowania otaczającej go rzeczywistości. Sposób kreacji bohatera u Huellego opiera się na wprowadzeniu dynamicznego kontrastu między cechami jego charakteru i pragmatycznym wyborem inżynierskiego kierunku studiów, a także – paradoksalnie – na antynomii między wybujałą samoświadomością i jednoczesną niedojrzałością emocjonalną bohatera. „Niedojrzałość” w przypadku Castorpa nie oznacza jednakże dziecinności czy nieznajomości reguł kierujących życiem społecznym, a raczej tchórzliwość i nieśmiałość:

Jeszcze kilka dni temu wydawało mu się, że ma w głowie wiele pomysłów, o których nie mógłby powiedzieć wprawdzie nic konkretnego, lecz których sama potencjalna obecność zdawała się zapewniać, że po przyjeździe Polki poczyni jakieś, choćby i ryzykowne kroki, i że pozwolą one zbliżyć mu się do tej pięknej i nieco tajemniczej kobiety. Tymczasem w głowie miał zupełną pustkę, jedyne, na co mógł teraz wpaść, to czekać aż Pilecka wyjdzie na spacer albo do łazienek i śledzić ją z pożalowania godnym rezultatem, coś bowiem mógł uzyskać? Gdyby chociaż włożył do wysyłanej książki jakiś bilet z bezcenną – czemu nie, do licha! – propozycją spotkania, coś w stylu: „Jeśli chciałaby Pani rozmawiać o tej powieści, która i na mnie zrobiła ogromne wrażenie, a którą znalazłem zeszłego roku w hotelu Werminghoff, proszę wysłać ten bilet na adres taki to a taki, odezwę się na każde żądanie. Jako człowiek, jako student z wyższych sfer mieszczańskich zapewniam Panią o moich zupełnie czystych intencjach, po prostu, kiedy ujrzałem Panią raz jeden, zeszłego roku, nie mogłem sobie wyobrazić, że kiedyś opuszczę to miasto i nigdy nie zamienię z Panią choćby kilku słów”. Lecz skoro tak nie uczynił, skoro nie odważył się na inny podobny krok, na co mógł ostatecznie liczyć?

C, 177

Strachliwość, która towarzyszy większości doświadczeń Castorpa, wywodzi się z nadwrażliwości, wykształconej jeszcze w dzieciństwie,

²⁸ G. MORELLI: *Vila-Matas en París, una «fiesta» sin Hemingway*. Trad. C. VITALE. En: *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica...*, s. 328.

w domu, w czasie, gdy mały Castorp musiał samodzielnie, bez wyjaśnień i wskazówek dorosłych, próbować zrozumieć, co się dzieje, przez co wykształcił emocjonalny, intuicyjny i intensywny sposób percypowania rzeczywistości:

Rodzice posprzeczczeni się o krople, jakie zapisał matce profesor Landau. Zdaje się, mimo napomnień ojca, nie chciała już ich brać. Straszna, niewidzialna bariera oddzieliła tych dwoje, jak gdyby nigdy nie byli najbliższymi sobie ludźmi. Ojciec mówił szybko, podniesionym do granic krzyku, gardłowym głosem, a matka szlochała. I zapomnieli o nim, który, nie odwracając się z przerażenia, szedł wolno dalej, chłonąc w jakiś niezwykle intensywny sposób wszystkie, nawet te najdrobniejsze włókna świata.

C, 26

Tendencja do analizowania i obserwowania, do zgłębiania każdego niuansu doświadczenia i próby zrozumienia go pod każdym możliwym względem, charakteryzująca bohatera i jednocześnie sposób prowadzenia narracji w całej powieści, znajduje odzwierciedlenie szczególnie w sposobie przedstawienia Castorpa przez Huellego z okresu poprzedzającego fabułę znaną z dzieła Manna. Powieść Huellego, niczym swoisty *prequel Czarodziejskiej góry*, zdradza podobieństwo z pierwowzorem w warstwie motywów i stylu – zrównoważonego ekspresyjnie, klarownego, eleganckiego, różni się jedynie trochę zakresem i perspektywą. Cały utwór Huellego koncentruje się wokół wewnętrznego świata przeżyć bohatera i jego ewolucji. Huelle nie ingeruje więc w fabularną sieć stworzoną przez Manna i nie zmienia dominanty kompozycyjnej utworu, na które w rozważaniach o powieści autora *Śmierci w Wenecji* zwrócił uwagę Harold Bloom:

Castorp wszystkim bardzo intensywnie się interesuje, przy czym akt poznania nie jest dla niego formą władzy, bez względu na to, czy dotyczy jego samego, czy innych. W ogóle nie jest faustyczny. Jeśli ma ogromną wartość dla czytelników z roku dwutysięcznego (i późniejszych), to dlatego, że jest wcieleniem dziś już archaicznej, ale zawsze ważnej idei – dbania o samorozwój, który pozwala na całkowite wykorzystanie potencjału drzemiącego w jednostce. Gotowość do zmierzenia się z [różnymi] ideałami i osobowościami łączy się u Hansa z wyjątkową żywotnością intelektu; jeśli nigdy nie wykazuje mdłego sceptycyzmu, nie okazuje też oniemiałej konsternacji (chyba że w szczytowej fazie cielesnej fascynacji niepewną i podejrzaną Kławdią). Humanistyczna elokwencja Settembri-

niego, terroryzujące kazania Naphty i dionistyczny bełkot Pepperkorna uderzają weń niczym fale, ale nigdy go nie porywają²⁹.

Huelle wybiera więc na swego bohatera model osobowości, który Thomas Mann charakteryzował jako modernistyczny *everyman*, podczas gdy Harold Bloom na początku XXI wieku postrzegał jako postać wyjątkową, o zaletach dziś nie tylko rzadkich, ale niesłusznie ganionych i niedocenianych. Dyskredytowanych w erze powierzchownego oglądu rzeczywistości, naznaczonego pośpiechem i żądzą natychmiastowego zaspokojenia potrzeby chwilowego spełnienia i szczęścia, które często odbywa się kosztem porzucenia aspiracji odnalezienia swojej niszy, w której można by osiągnąć coś, co przysłużyłoby się innym, może nawet kolejnym pokoleniom. Bohater Manna i Huellego nie boi się „tracić czasu” na refleksję, na próbę zrozumienia świata poprzez głębokie prze-myślenia i powolne, sumienne poszukiwanie odpowiedzi w kontekście filozofii, religii, moralności, polityki, ideologii i duchowości.

Wyduje się, że to, za czym Huelle i Vila-Matas tęsknią, to – do pewnego stopnia – odrzucenie postmodernistycznego zwyczaju rozrywania, fragmentowania, rozcłunkowywania myśli, fabuł, charakterystyk i wzbudzenie zainteresowania syntetyzującą wizją rzeczywistości. Fragmentaryczność może bowiem maskować zwykłą, pisarską niedbałość i brak samodyscypliny; wybujała elokwencja i pompatyczna erudycja „ja” może przywodzić na myśl zwykłe „tabloidowe” przegadanie i przesadną skłonność do prezentowania ograniczonej jednostkową „mojością” wizji heterogenicznej i wyjątkowo obfitującej w zjawiska i wyzwania współczesności. Wybierając konkretne teksty z klasyki literatury światowej, Vila-Matas i Huelle walczą o obecność w obiegu literackim tekstów ważnych, ponadczasowych, fundamentalnych dla zrozumienia mentalności europejskiej (Mann) czy szerzej: światowej (Hemingway). Czy-niąc aluzje do tekstów tego kalibru, pośrednio sprzeciwiają się płytkości

²⁹ H. BLOOM: *Cómo leer y por qué*. Trad. M. COHEN. Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 2000, s. 231.

A Castorp le interesa todo intensamente; todo el conocimiento no es una forma de poder, ni sobre sí mismo ni sobre los demás. No es en absoluto fáustico. Si tiene un enorme valor para los lectores del 2000 (y más allá) es porque encarna un ideal hoy arcaico pero siempre relevante: el cultivo del autodesarrollo para la realización de todo el potencial del individuo. La disposición a enfrentarse con ideas y personalidades se combina en Hans con un sobresaliente vigor intelectual; si nunca se muestra meramente escéptico, tampoco lo vemos nunca apabullado (salvo en el pináculo de la pasión sexual por la un tanto dudosa Clawdia.) La elocuencia humanística de Settembrini, los sermones terroristas de Naphta y los balbuceos dionisiacos de Peepkorn rompen sobre él como olas pero nunca lo arrastran.

współczesnej literatury i kultury; próbują podnieść nieco interpretacyjną poprzeczkę i zafundować czytelnikom trochę bardziej wyszukane literackie wyzwania. Być może dlatego obaj prozaicy już od dekad z imponującą skrupulatnością wznoszą złożone sieci intertekstualnych odniesień, które pozwalają czytelnikom odkrywać nowe warstwy i poziomy znaczeń, będących bonusowym wymiarem towarzyszącej lekturze ich tekstów przyjemności intelektualnej, estetycznej i epistemologicznej. Podobnie jak wielu współczesnych prozaików, Paweł Huelle i Enrique Vila-Matas włączają w tkankę swych powieści wątki autobiograficzne i fragmenty eseistyczne, nie zatrzymując się na czysto realistycznym przedstawieniu zdarzeń, przeżyć i sądów. Dodają także nacechowane ironią i autoironią spojrzenie zdystansowanego obserwatora kulturowego „tu i teraz”. Owo zdystansowanie również jest ich znakiem rozpoznawczym: symptomatyczne jest przecież to, że zarówno gdańszczanin, jak i barcelończyk – mówiąc o sobie i swojej strategii pisarskiej w tekstach metaliterackich, w prologach, w szkicach na temat utworów innych pisarzy, w wywiadach i (auto)komentarzach – bardzo często odpowiadają cytatem, anegdotą lub przywołaniem cudzego wspomnienia. Dzieje się tak m.in. w *Recuerdos inventados* („Wymyślonych wspomnieniach”) Enrique Vili-Matasa, gdzie pisarz wykrada wspomnienia Antoniemu Tabucchiemu³⁰ i w wywiadzie udzielonym przez Pawła Huellego w 2009 roku³¹, w którym zapytany o wagę autobiografizmu i próbę odzorowania siebie w swojej prozie odparł:

Proust, Gombrowicz – oni mogli dokonywać wiwisekcji, mogli poddawać się nieustannej autoanalizie, bo byli geniuszami. Książki stanowią oczywiście zwierciadło duszy pisarza, jak każda wypowiedź artystyczna. Jednak te, które napisałem, podążają w innym kierunku. Są opowieściami o świecie istniejącym na zewnątrz mnie. [...] Prowadzę w nich grę elementami autobiograficznymi. Są potrzebne do konstrukcji świata przedstawionego. Lecz nie w celach autokreacji ani tym bardziej terapii. Powtórzę za świętym Pawłem: „Wszystko można, lecz nie wszystko przynosi korzyść”. Aby mówić o sobie, wyłącznie o własnych przeżyciach i doznaniach, by własne ego uczynić jedyną osią wypowiedzi, trzeba mieć poczucie, że jest się kimś wybranym i na tyle wyjątkowym, że każdy mój gest czy zapisana myśl stanowi bezcenny dar dla ludzkości³².

³⁰ E. VILA-MATAS: *Autobiografía caprichosa...*, s. 17.

³¹ J. WRÓBLEWSKI: *Bo są góry*. [Rozmowa z Pawłem HUELLE]. „Polityka” 2002, nr 3 (2003), <http://www.polityka.pl/paszportypolityki/rozmowy/6146,1,rozmowa-z-pawlem-huelle.read>, <http://archiwum.polityka.pl/art/bo-sa-gory,372413.html> [dostęp: 15.05.2015].

³² Ibidem.

Poza nawracającym u obu pisarzy „badaniem mechanizmów pamięci”³³, poza próbami przywrócenia tradycji wielkich narratorów i wielkich narracji, poza zasadą pisania z perspektywy kosmopolity w świecie literatury, fundamentem ich pisarstwa jest użycie ironii i – co można zaobserwować szczególnie wyraźnie w *Paryż nigdy nie ma końca* oraz w *Castorpie* – „zwielokrotnienie spojrzeń, głosów i masek, ciągła orgia inności, zobrażowana przez bujną, anarchiczną wyobraźnię, wymykającą się regułom prawdopodobieństwa”³⁴.

Niuansując różnice w recepcji *Czarodziejskiej góry* uzależnionej od momentu odczytania, Harold Bloom pisal:

To, co zasadniczo oferuje dziś cudowna historia Manna, to nie ironia czy parodia, ale uczuciowa wizja zaginionej rzeczywistości, wysokiej kultury Europy, która już nie istnieje; kultury Goethego i Freuda. Czytelnik w roku 2000 winien doświadczyć lektury *Czarodziejskiej góry* jako powieści historycznej i pomnika straconego humanizmu. Wydana w 1924 powieść ta przedstawia Europę, która zaczęła się rozpadać w trakcie pierwszej wojny światowej, katastrofy, do której Hans Castorp dołącza, kiedy dociera do podnóża swej czarodziejskiej góry. [...] Choć zamierzeniem Manna być może było stworzenie tkliwej parodii kultury europejskiej, w roku dwutyśiecznym kontrainironia zmiany, czasy i destrukcji sprawiają, że *Czarodziejska góra* przypomina poruszające studium nostalgii³⁵.

Podobną strategię dostrzec można u Enrique Vili-Matasa i Pawła Huellego, którzy, kreśląc historyczny zarys fabuły, kreują nostalgiczną wizję przeszłości. U obydwu w niemal każdej powieści pojawia się cie-

³³ Określenie Huellego, które pojawiło się w cytowanym wywiadzie.

³⁴ K.O. BEILIN: *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*. Woodbridge, Tamesis, 2004, s. 151. W oryginale: „la multiplicidad de miradas, de voces y de máscaras, una orgía continua de *otredad*, retratada con imaginación exuberante y anárquica que no se doblega a reglas de verosimilitud”.

³⁵ H. BLOOM: *Cómo leer y por qué...*, s. 228. W oryginale:

Lo que primordialmente ofrece hoy la maravillosa historia de Mann no es ironía ni parodia, sino la visión afectuosa de una realidad desaparecida, de una alta cultura europea que ya no existe; la cultura de Goethe y de Freud. El lector del año 2000 debe experimentar *La montaña mágica* como una novela histórica, monumento de un humanismo perdido. Publicado en 1924, el libro retrata la Europa que había empezado a romperse en la Primera Guerra Mundial, esa catástrofe a la cual se une Hans Castorp cuando descende al fin de su Montaña Mágica. [...] Si bien puede que Mann haya intentado una parodia afectuosa de la cultura europea, en el año 2000 las conraironías del cambio, el tiempo y la destrucción hacen de *La montaña mágica* un conmovedor estudio de las nostalgias.

pła, pozbawiona goryczy czy sarkazmu ironia³⁶, sprzężona często z melancholią i tęsknotą za tym, co bezpowrotnie utracone. Mity epok poprzednich – paryskich lat siedemdziesiątych w *Paryż nigdy nie ma końca* Vili-Matasa i pierwszej dekady XX wieku w Gdańsku u Huellego w *Castorpie* – odgrywają tę samą rolę, co początek XX wieku w powieści Manna i Paryż z lat dwudziestych w pośmiertnie wydanym, memuarystycznym tomie Ernesta Hemingwaya: *Ruchome święto* (*A Moveable Feast*).

Wpisując w chronotop *Paryż nigdy nie ma końca* te same miejsca, które pięćdziesiąt lat wcześniej zwykł odwiedzać Hemingway – kawiarnie, bulwary, Ogrody Luksemburskie, Vila-Matas wzbogaca swój autofikcyjny utwór o mit początkującego artysty, który szuka swojego miejsca i swojej ścieżki w świecie społecznych norm epoki; który przegląda się w oczach innych i wypatruje ich twórczo-egzystencjalnych wskazówek, powielając paryską wędrówkę Jamesa Joyce’a, Francisca Scotta Fitzgeralda, Samuela Becketta i wielu innych pisarzy z różnych zakątków świata, dla których Paryż pełnił funkcję swoistego inkubatora. Powieściowa repetycja modelu artystycznej młodości wymienionych pisarzy wiąże się również z przywołaniem ich powieściowego języka – żartobliwym, lekko parodystycznym, ale i nobilitującym. Współczesna francuska pisarka Marguerite Duras, bohaterka utworu Vili-Matasa, okazuje się w powieści ucieleśniać jednocześnie cechy Wergiliusza i Beatrycze, w zależności od sytuacji, w jakiej znajduje się bohater. Duras

³⁶ W powieści o paryskich latach młodości Vila-Matas zaznacza:

Chcę państwa również uprzedzić, że mówiąc Paryż nigdy nie ma końca, będę to najprawdopodobniej mówił ironicznie. Ale cóż, mam nadzieję, że tak dużą dawką ironii nie zmęczę państwa za nadto. Ironia w moim wydaniu nie ma nic wspólnego z ironią zrodzoną z rozpacz; jako młody człowiek byłem wystarczająco głupio zrozpaczony. Lubię taki rodzaj ironii nazywanej przeze mnie dobrotliwą, współczującą, jak ta, którą znajdujemy w najlepszych fragmentach Cervantesa. Nie podoba mi się za to ironia drapieżna; wolę ironię zawieszoną między rozczarowaniem a nadzieją. Zgoda?

E. VILA-MATAS: *Paryż nigdy nie ma końca*. Przeł. E. ZALESKA. Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, 2007, s. 10. Wszystkie kolejne cytaty pochodzą z tego wydania; każdy oznaczam skrótem PNNMK i opatruję numerem strony.

[...] advertirles también que cuando me oigan decir, por ejemplo, que París no se acaba nunca, lo más probable es que lo esté diciendo irónicamente. Pero, en fin, espero no agobiarles demasiado con tanta ironía. La que yo practico nada tiene que ver con la que surge de la desesperación, pues bastante estúpidamente desesperado estuve ya de joven. Me gusta un tipo de ironía que yo llamo benévola, compasiva, como la que encontramos, por ejemplo, en el mejor Cervantes. No me gusta la ironía feroz sino la que se mueve entre la desilusión y la esperanza. ¿De acuerdo?

E. VILA-MATAS: *París no se acaba nunca*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003, s. 11. Wszystkie cytaty w oryginalnej wersji językowej pochodzą z tego wydania; każdy oznaczam skrótem PNSAN i przy każdym podaję numer strony.

jest przewodnikiem młodego pisarza w zakresie literatury (ofiarowuje mu porady i precyzyjny przepis na „dobrą powieść”³⁷), przy czym nagle zmienia oblicze i staje się surową *landlady*, dla której najdrobniejszy detal w mieszkaniu, które wynajmuje pisarzowi, staje się kwestią najwyższej wagi. To uosobienie zafascynowanej sztuką diwy i jednocześnie kobiety, która myśli pragmatycznie i twardo stąpa po ziemi. Grając tożsamością sobowtóra Hemingwaya (powieść otwiera informacja

³⁷ Literackie porady powieściowej Marguerite Duras są jednocześnie szalenie konkretne i dwuznaczne, co wzbudza konsternację i zaniepokojenie bohatera:

Opowiedziałem, pocąc się i stękając w swoim francuskim z niższej półki czy też – jak ktoś woli – zagmatwanym, o trudnościach, jakich nastręcza mi konstruowanie powieści. [...] Zapadła poważna cisza. [...] Chcąc rozładować napięcie, podjąłem wysiłek, by wyrazić zwięźle to, co mi dolegało, i wybełkotałem bezładnie: „Rady, oto, czego potrzebuję, pomocy dla mojej powieści”. Tym razem Marguerite zrozumiała doskonale. „Aaa, rady”, powiedziała, wpuściła mnie do przedpokoju i poprosiła, żebym usiadł (jakbym wyglądał na bardzo zmęczonego), zgasiła powoli papierosa, zostawiła niedopałek w popielniczce przy wejściu i skierowała się trochę zagadkowo ku swojemu gabinetowi, skąd wróciła po minucie z karteczką przypominającą receptę lekarską, a zawierającą instrukcję, która mogła – jak powiedziała, albo zdawało mi się, że mówi – przydać mi się przy pisaniu powieści. Wziąłem od niej karteczkę i wyszedłem wprost na ulicę. Dopiero na rue Saint-Benoît przeczytałem instrukcję i nagle poczułem na ramionach ciężar całego świata – do dziś pamiętam straszliwą panikę, a raczej dreszcz, jaki mnie przeszył przy czytaniu:

1. Problemy struktury. 2. Jedność i harmonia. 3. Fabuła i historia. 4. Czynniki czasu. 5. Efekty tekstowe. 6. Wiarygodność. 7. Technika narracyjna. 8. Postaci. 9. Dialog. 10. Sceny. 11. Styl. 12. Doświadczenie. 13. Rejestr językowy. (PNNMK, 31–32).

W oryginale:

Le conté, a trancas y barrancas, con mi francés inferior, o si se quiere confuso, las dificultades que tenía para poner en pie mi novela. [...] Se produjo un serio silencio. [...] Entonces, buscando acabar con la tensión, traté de resumirle lo que me pasaba, farfullé de forma sincopada esto «Un consejo, eso necesito, ayuda para la novela.» Marguerite entendió esta vez perfectamente. «Ah, un consejo», dijo, y me invitó a sentarme allí en el recibidor (como si me viera muy cansado), apagó lentamente su cigarrillo y lo dejó en el cenicero de la entrada y se dirigió, un tanto misteriosamente, hacia su despacho, del que volvió al cabo de un minuto con una cuartilla que parecía una receta médica y contenía unas instrucciones que podían – me dijo, o creí entender que me decía – serme útiles para escribir novelas. Tomé la cuartilla y me fui directo a la calle. Leí las instrucciones que contenía poco después, ya en la rue Saint-Benoît, y noté que caía de golpe todo el peso del mundo sobre mí, todavía hoy recuerdo el pánico inmenso – el escalofrío, para ser más exacto – que sentí al leerlas:

1. Problemas de estructura 2. Unidad y armonía 3. Trama e historia 4. El factor tiempo 5. Efectos textuales 6. Verosimilitud 7. Técnica narrativa 8. Personajes 9. Diálogo 10. Escenarios 11. Estilo 12. Experiencia 13. Registro lingüístico (PNSAN, 28–29).

o dyskwalifikacji bohatera z florydzkiego konkursu na sobowtóra autora *Komu bije dzwon* z powodu braku jakiegokolwiek fizycznego podobieństwa), eksperymentalnego prozaika, którego marzeniem jest wstrząsnąć swymi czytelnikami³⁸ i, przede wszystkim, tożsamością nieco wystraszonego ucznia Duras, Vila-Matas bezustannie zadaje sobie w *Paryż nigdy nie ma końca* pytanie: „jak pisać?”. Sumienny czytelnik jego powieści, przede wszystkim *El mal de Montano* czy *Doctor Pasavento*, zapewne nie da się zwieść literalnemu wydźwiękowi tego pytania, ponieważ w przypadku Vili-Matasa pytanie o to, jak pisać, *de facto* zawsze oznacza: „jak żyć?”. Pozuelo Yvancos zwraca uwagę, iż:

³⁸ Bohater-pisarz próbował napisać powieść, *La asesina ilustrada* (*Światła morderczyni*, tłum. za Ewą Zaleską), która bezpośrednio po akcie lektury „uśmiercałaby” czytelnika. Vila-Matas w *Paryż nigdy nie ma końca* opisuje nie tylko proces powstawania *La asesina...*, ale także stopniową utratę złudzeń bohatera odnośnie do oryginalności jego – jak mu się wówczas wydawało: genialnego – pomysłu, zaczerpniętego zresztą z eseju Miguela de Unamuno, *Cómo se hace una novela* (por. PNNMK, 29). Koncepcja książki, która „kończyłaby” z czytelnikiem, okazał się wtórny i związany z anglojęzyczną literaturą popularną:

Czułem, że *Światła morderczyni* ma się ku końcowi i żeby podnieść się trochę na duchu, mówiłem sobie, że książka wyróżnia się przynajmniej nietuzinkową fabułą. Jednakże dwunastego stycznia siedemdziesiątego szóstego roku, czytając w „Le Monde” wiadomość o śmierci Agathy Christie, dowiedziałem się z przypisu na dole strony – ku swej całkowitej konsternacji – że w powieści kryminalnej jej autorstwa, zatytułowanej *Morderstwo Rogera Ackroyda*, czytelnik orientuje się pod koniec, że mordercą jest właśnie narrator książki. Tego się nie spodziewałem. Czyżby dwa lata życia poświęcone na pisanie *Światła morderczyni* okazały się stracone? Sądziłem, że mój pomysł, aby czytelnika zabiła narratorka nieujawniająca swego prawdziwego oblicza aż do ostatniej linii tekstu, był bardzo oryginalny i jedyny w swoim rodzaju. Widząc, że się myliłem, popadłem w straszne zniechęcenie, bo przecież uważałem, że jeśli książka ma w sobie coś ciekawego, to właśnie tę oryginalną pułapkę zastawioną na czytelnika (PNNMK, 259–260).

Sentía que *La asesina ilustrada* se encaminaba hacia su final y, para darme un poco de moral a mí mismo, me decía que, como mínimo, la *trama* de mi libro era muy original. Pero de pronto, el 12 de enero de 76, me enteré por *Le Monde* de que acababa de morir Agatha Christie y quedé totalmente consternado cuando en una nota a pie de página supe que ella había escrito una novela policíaca, *El asesino de Roger Ackroyd*, en la que el lector descubría al final que el narrador del libro era precisamente el asesino. No me esperaba algo así. ¿Había perdido dos años de mi vida escribiendo *La asesina ilustrada*? Yo creía que era muy original y única en el mundo mi idea de matar al lector a través de una narradora que no desvelaba que era la asesina hasta la última línea. Ver que no era así me hizo caer en un notable desánimo, porque yo tenía la impresión de que si algo interesante tenía el libro era la originalidad de la trampa que se tendía al lector (PNSAN, 218).

[...] załączkowa idea całej literatury wydanej przez niego w XXI wieku [zasadza się na tym, że] życie i literatura łączą się w niej w taki sposób, że mrzonką byłoby udawać, iż jedno bierze się z drugiego. Są tym samym³⁹.

Vila-Matas zresztą dał temu dobitnie wyraz w *Paryż nigdy nie ma końca* przy okazji komentarza pierwszego zdania *Światłej morderczyni* – zdania, w którym zawarł śmiech i płacz, radość i smutek. Zdanie to popchnęło go – po latach – do następującej konstatacji:

Gdy człowiek uzbroi się w cierpliwość, przekona się z czasem, że – podobnie jak śmiech i łzy – życie i sztuka mają skłonność do mieszania się i przeplatania, by stworzyć w końcu jedyną w swoim rodzaju figurę komiczną i tragiczną zarazem, figurę tak szczególną jak ta, którą tworzą byk i torreador w trakcie swoich niezapomnianych zmagania.

PNNMK, 201⁴⁰

Słowa te zdają się symptomatyczne w kontekście wyboru Marguerite Duras jako właścicielki wynajmowanego młodemu Vili-Matasowi lokum, dającej mu schronienie i jednocześnie podsuwającej mu pewne artystyczne tropy. Duras to postać o ciekawej biografii – pisarka i reżyserka, autorka *Écrire* z 1993 roku, dla której tytułowe „pisanie” oznacza umiejętność znoszenia stanu oscylującego między najbardziej wyrafinowaną przyjemnością intelektualną i potworną, beznadziejną, kompletną i (auto)destrukcyjną samotnością⁴¹. Duras pojmuje zawód (i powołanie) pisarza jako poświęcenie i łaskę, sposób na zbliżenie się do strefy wpływów śmierci i jednocześnie jedyny sposób na ucieczkę od nonsensów teraźniejszości – jedyną drogę, która wiedzie do samoocalenia.

³⁹ W oryginale:

[...] la idea germinal de toda la literatura escrita por él en el siglo XXI [radica en que] vida y literatura coinciden en él de tal forma que pretender que la una sea nacida de la otra resultaría iluso. Son la misma cosa.

J.M. POZUELO YVANCOS: *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Cátedra de Miguel Delibes, 2010, s. 215–216.

⁴⁰ W oryginale:

A la larga, si uno se arma de paciencia, comprueba que, al igual que la risa y el llanto, vida y arte tienen tendencia a acabar mezclándose y entrelazándose para componer una figura única, cómica y trágica al mismo tiempo, una figura tan singular como la que componen toro y torero en esas grandes faenas que nunca olvidamos (PNSAN, 167).

⁴¹ Zob. M. DURAS: *Pisać*. Przeł. M. PLUTA. Izabelin, Świat Literacki, 2001, s. 9–27.

Podobnie jak w przypadku innych postaci ze świata sztuki i literatury, Vila-Matas w ogóle się nie kryje z wykorzystywaniem słów Duras – bawi się nimi i czasem celowo je przeinacza, żartobliwie je „wykoślawia”. Stosuje strategię podwójnej gry z ulubionymi twórcami – traktuje ich dokonania z pełną powagą, a jednocześnie wciąga ich w wir wymyślonych reguł swojej własnej zabawy w literaturę:

Vila-Matas nigdy nie skąpił pochwał tym, których uważa za swoich mistrzów i z wiernością niespotykaną u innych pisarzy dbał o to, by powiązanie między nim i stylem mistrzów było zaznaczone na tyle wyraźnie, że jego pisarstwo stanie się naturalną jego częścią i efektem⁴².

Do gry w przytaczanie, wzmiankowanie i subtelne ewokowanie aluzji zaprasza też czytelników, czy to poprzez akapity najeżone mnóstwem nazwisk twórców z różnych kręgów i epok, czy to przez włączanie w treść powieści wyimaginowanych rozmów i komentarzy⁴³. Wykorzystanie mitu Paryża jako gwaranta artystycznego sukcesu oraz wprowadzenie postaci debiutanta, przechodzącego intensywną fazę rozwoju intelektualnego, kluczową dla jego profesji i literackiej przyszłości, którego czekają zadziwiające przygody i fascynujące kawiarniane spotkania, kalejdoskopowo odmieniające jego osobowość i twórczy potencjał – wszystko to stanowi jawne odwołanie do powieści inicjacyjnej, gatunku służącego tu za soczewkę zbierającą wszystkie wiązki intertekstualnych zabiegów:

Bardzo często rejestr, do którego odwołuje się Vila-Matas, opiera się na parodii. [...] To rejestr dominujący w *Paryż nigdy nie ma końca*, ponieważ cała powieść okazuje się parodią opowieści inicjacyjnej, w szczególności mitu młodego pisarza mieszkającego w paryskiej mansardzie – mitu, który jego bohater [w pełni] realizuje. Imitując G. Pereca, kiedy na tarasie kafejki na placu Saint Sulpice zaczyna notować, co się dzieje, albo spoty-

⁴² J.M. POZUELO YVANCOS: *Figuraciones del yo en la narrativa...*, s. 215. W oryginale:

Vila-Matas nunca ha escatimado elogios a los que considera sus maestros, y se ha preocupado por ir trazando, como ningún otro escritor lo ha hecho con tal fidelidad, la filiación de la que su escritura quiere sentirse parte y resultado.

⁴³ Np. w części oznaczonej numerem 78 Vila-Matas zamieszcza fikcyjny dialog młodego Vili-Matasa z udającym Hemingwaya Alfonso, politycznym uchodźcą hiszpańskim. Jest to przykład tak lubianego przez Vilę-Matasa motywu rozmowy z mistrzem, a jednocześnie kolejna realizacja intertekstualno-egzystencjalnej maskarady. Zob. PNNMK, 189–194; PNSAN, 159–163.

kając się w kawiarniach z literacką śmietanką, jak wtedy, gdy w Café de Flore nawiązał rozmowę z Rolandem Barthes'em [...]»⁴⁴.

Gra inicjacyjnym modelem powieściowym w wydaniu Vili-Matasa znajduje bardzo zbliżony odpowiednik w pisarstwie Huellego⁴⁵. *Castorpa* można przecież postrzegać jako współczesną wersję *Entwicklungsroman*, której zakorzenienie w niemieckiej tradycji wydaje się tu podwójnie istotne. Poza dziełem Manna i – w szerszej perspektywie – całą linią niemieckich powieści inicjacyjnych, ważną oś fabularną w powieści Huellego pełnią „ulotne rozmowy” z Theodorem Fontanem. Nawiązano je tutaj poprzez wprowadzenie w obręb świata przedstawionego – jako swoistego *attrezzo* – szczególnej dla interpretacji *Castorpa* dziewiętnastowiecznej powieści *Effi Briest* (1894). Jest ona przykładem niemieckiego realizmu i traktuje o miłości „rozgrywanej” z perspektywy rozsądku i społeczno-politycznych motywacji, w której komponent uczuciowy nieuchronnie schodzi na dalszy plan. Różnica temperamentów oraz zakresu emocjonalnych potrzeb bohaterki i starszego barona Innstettna, chcącego stworzyć z nią małżeńskie życie w zgodzie z typowymi, pruskimi wartościami: „obowiązkiem, honorem, posłuszeństwem i dyscypliną, surowym porządkiem życia i emocjonalną powściągliwością”⁴⁶, zwiastują nieunikniony tragiczny finał opowieści. Effi Briest, jako młoda dziewczyna, kierowana wybujałymi, romantycznymi oczekiwaniami i nieokiełznaną uczuciowością, wdaje się w gwałtowny romans z majorem von Crampas, przystojnym

⁴⁴ J.M. POZUELO YVANCOS: *Figuraciones del yo en la narrativa...*, s. 200. W oryginale:

Muy a menudo el registro que Vila-Matas ejercita es el paródico. [...] Es registro predominante en *París no acaba nunca*, puesto que toda la novela termina siendo una parodia del relato de la formación, más específicamente del mito de joven escritor en buharrilla parisina, que su personaje realiza. Imitando a G. Perec, cuando en la terraza de un café en place Saint Sulpice se pone a anotar cuanto pasa, o los encuentros en los cafés con la crème, así cuando en el Café de Flore trabó una fugaz conversación con Roland Barthes [...].

⁴⁵ Upodobanie Pawła Huellego (i nie tylko jego) do powieści inicjacyjnej można było zaobserwować w Polsce w latach dziewięćdziesiątych XX wieku, kiedy to popularność tego gatunku postrzegano jako jedną z literackich mód u najbardziej poczytnych i – w niektórych przypadkach – najciekawszych pisarzy. Rzecz jasna, wybór konwencji powieści inicjacyjnej wiązał się – i nadal się wiąże – z intencją eksplorowania kwestii związanych z tożsamością. Por. P. CZAPLIŃSKI, P. ŚLIWIŃSKI: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1999, s. 258.

⁴⁶ A. Oz: *La historia comienza: ensayos sobre literatura*. Trad. M. CONDOR. Madrid, Siruela, 2007, s. 25. W oryginale: „el deber, el honor, la obediencia y la disciplina, de la rígida rutina y de la contención emocional”.

i czarującym donżuanem – koniec końców – ginącym w pojedynku, na który pozwalał go baron Innstetten. Effi zostaje więc całkiem sama, potępiona przez społeczeństwo i rodziców, pozbawiona możliwości utrzymywania kontaktu ze swoją córką. Utwór Fontane dotyka wielu problemów tworzących wachlarz dylematów i wątpliwości, z którymi zmagają się Castorp – samodzielnie, w wynajmowanym od zaskakująco niebezpiecznej pani Hildegardy Wybe pokoju, a także ze swoim terapeutą, doktorem Ankewitz⁴⁷. Oddając się obsesyjnym myślom o Polce, Wandzie Pileckiej, ulegając emocjom przypominającym marzenia Castorpa z *Czarodziejskiej góry* o tajemniczej Kławdii⁴⁸, Castorp wynajmuje detektywa, Hermanna Tischlera, wchodząc tym samym w strefę działań etycznie podejrzaną. Jeszcze nie wie, że kilka lat później znajdzie się w sytuacji podobnej do tej, w której znalazła się panna Chauchat ze swoim kochankiem, Mynherem Peeperkornem – entuzjastą życia i wszelkich ziemskich rozkoszy. Huelle wprowadza do swojego opowiadania o Castorpie chęć eksperymentowania w zakresie, który na początku XX wieku w Niemczech byłby potępiany – lektura *Effi Briest* przez gdańskiego bohatera jest zbyt żywiołowa i gorączkowa, studenckie spotkania zmieniają się w orgie, również homoerotyczne⁴⁹, a zasady moralne z czasem się zacierają (np. gdy Castorp nie do końca etycznie może pomóc Pileckiej uniknąć oskarżeń w procesie o domniemane morderstwo Dawidowa (C, 193)). Powieść Fontane’a w *Castorpie* zyskuje więc status symbolicznego aktantu i samousprawiedliwienia dla obsesji głównego bohatera. Ponadto pozwala Huellemu włączyć do powieści motyw antynomiczności tego, co racjonalne, poprawne, uporządkowane i kojarzone zazwyczaj z niemieckością, a tego, co sentymentalne, nieokiełznane, kierowane pasją i uznawane za typową cechę przypisywaną mieszkańcom Polski, która wedle Europy Zachodniej, bez większej świadomości geopolitycznej, przynależała bardziej do Wschodu, a nie do Europy Środkowej. *Effi Briest* u Huellego, podobnie jak Marguerite Duras u Vili-Matasa, odegrała przede wszystkim rolę lustra dla autokreacji głównego bohatera – lustra, które intensyfi-

⁴⁷ Zob. C, 116–137.

⁴⁸ „Kochał [ją] mocno, porywcz, z całą naiwnością i prostotą swojej młodzieńczej duszy” (C, 113).

⁴⁹ Motyw miłości homoseksualnej pojawia się w innych utworach Thomasa Manna, np. w *Śmierci w Wenecji* z 1912. Tam, obiektem fascynacji Aschenbacha, starszego mężczyzny, jest młodzian Polak – Tadzio, wcielenie apolińskiego piękna z nutką perwersji. Warto dygresyjnie dodać, że w roku 2000 Luisgé Martín opublikował *La muerte de Tadzio* (Alfaguara), powieść, która jest zapisem wspomnień i kolejów losu Tadzia w okresie starości.

kuje wpływ doświadczeń i zniekształca obraz „ja” przed odbierającym go podmiotem.

Poza opowieścią o Hansie Castorpie w powieści Huellego pojawia się wiele fragmentów o charakterze autotematycznym i metatekstualnym, które sprawiają, że warstwa fabularna pełni funkcję dramatycznego sztafażu, a postaci są marionetkami sterowanymi przez tekstowe „ja”, przebrane czasami w złagodzoną formę „my”. Całościowy sens dzieła kryje się bowiem właśnie za tą fabularną fasadą, co zdradza między innymi finalny fragment powieści. To tam bez jakiegokolwiek zapowiedzi czy graficznego odgraniczenia, w ramach narracji prowadzonej do tej pory w sposób spójny i jednolity, pojawia się dysonans, zerwanie spowodowane wstawieniem gorzkiego, oceniającego akapitu przypisanego do wspomnianego, tajemniczego, dominującego „ja” tekstowego:

Wolałbym Cię zobaczyć na tej samej ulicy [...] gdy idziesz chodnikiem, a ulicą huzarzy z trupimi czaszkami na czakach pędzą rosyjskich więźniów; jest rok 1914, chwila po Tannenbergu, stoją tramwaje, upał i moment chwały. Potem tą samą ulicą maszerują bojówki w brunatnych koszulach i znowu jest chwila chwały. Na szczęście nie lubisz takich chwil, zatem oszczędzę – ale tylko Tobie – widoku takiej samej ulicy we Wrzeszczu. W marcowym błocie buty Twoich rodaków żłobią brudne kałuże: prowadzą ich żołdaci Czerwonej Armii, ulica jest spalona, jak całe miasto i świat. Zapewne nikt z nich więcej tu nie powróci, a na pewno już nie zamieszka, nie rozumieją jeszcze słowa „bezpowrotnie”, ale Ty je rozumiesz. Dlatego chciałbym Cię widzieć, wieczny, naiwny idealisto, na tej samej ulicy dzisiaj, gdzie setki samochodów pędzą teraz z Gdańska do Wrzeszcza i z Wrzeszcza do Gdańska, w tramwajach słychać wyłącznie szeleszczącą mowę Wandy Pileckiej, a jeśli już ktoś mówi tutaj Twoim językiem, są to studenci tej samej politechniki, na egzaminach z niemieckiego.

C, 203

Zacytowany, wieńczący powieść fragment, przypieczętowuje przekonanie obecne na wielu stronach utworu: przeświadczenie o anachronizmie i nieadekwatności prób tworzenia spójnych fabuł i postaci o koherentnie skonstruowanej osobowości w opisach stanu współczesnej kultury i obecnej kondycji ludzkiej. Znowu więc widać, że Huelle nieprzypadkowo sięga do Manna, którego pisarstwo w znacznej części aspiruje do syntetyzującego ujęcia doświadczenia świata, a także niezagrażającego tożsamościowej jedności radzenia sobie z wyzwaniami generowanymi przez uwarunkowania historyczne. Cechy te widać w utworach Manna zarówno w wymiarze jednostkowym, jak

i zbiorowo-społecznym. Na poziomie struktury grę z prozatorskim modelem Manna widać w powieści Huellego w zmianach napięcia na linii między implicytnym autorem i eksplicytnym czytelnikiem. W świecie prozy gdańszczanina Castorp okazuje się swego rodzaju pamiątką, pozostałością po literaturze europejskiej pierwszych dekad XX wieku – literaturze, która jeszcze sięgała do poziomu „wielkich narracji” i w której drzemało przeświadczenie o swej randze, społecznym oddziaływaniu na czytelników, ich mentalność i tworzoną przez nich rzeczywistość. Ambiwalencja taktyki Huellego zasadza się na tym, że nie stroni on od formalnych eksperymentów, celowych rys na gładkiej tafli tradycyjnej narracji, a czerpiąc z cech prozy postmodernistycznej, zachowuje czar prozy w stylu *vintage*, pełnej nostalgii za tym, co minione – zarówno w sferze historyczno-egzystencjalnej, jak i ideowo-kulturowej.

Analogiczny ton nostalgii znajdujemy w *Paryż nigdy nie ma końca*. Sam tytuł sugeruje już powieściową strategię opartą na swoistym, czasoprzestrzennym zaklinaniu pamięci, wspomnień i rzeczywistości – przeżywanej na nowo, edytowanej, wiecznej, (nie)byłej – literackiej. Cały tekst wykazuje cechy autobiografii, *quasi*-autobiografii, albo – jak sugeruje sam pisarz – autofikcji⁵⁰, w której ironia, humor i dystans do autokreacji wiążą się w każdym zdaniu z zaimkiem „ja” – ja autorskim z czasów paryskiej młodości połowy lat siedemdziesiątych. Ton narracji gładko przechodzi od melancholii, przez znużenie Paryżem po ciepłą ironię i rozbawienie, a to, co najbardziej nieuchwytnie i zwodnicze, zostało przez Vilę-Matasa wyrażone w ulubiony przez niego sposób – wprowadzeniem autora autodiegetycznego i cytacji z Borgesa:

[...] ilekroć coś sobie przypominam, nie przypominam sobie tego naprawdę, lecz przypominam sobie ostatni raz, kiedy to wspomniałem, przypominam sobie ostatnie wspomnienie. Tak więc nie mam w rzeczywistości żadnych wspomnień ani obrazów z mego dzieciństwa, z mojej młodości. [...] Staram się nie myśleć o sprawach przeszłych, bo ilekroć to robię, wiem, że opieram się na wspomnieniu, nie na pierwszych obrazach. To

⁵⁰ O pojęciu autofikcji w powieściach Vili-Matasa zob. J.M. POZUELO YVANCOS: *Figuraciones del yo en la narrativa...*, s. 140–143. O samym pojęciu autofikcji na gruncie hiszpańskim zob. M. ALBERCA: *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007; *La autoficción: reflexiones teóricas*. Ed. A. CASAS. Madrid. Arco/Libros, 2012; K. GUTKOWSKA-OCIEPA: *Sobre el yo siléptico en la narrativa contemporánea española: el caso de «Barra americana» de Javier García Rodríguez*. En: *Relecturas y nuevos Horizontes en los estudios hispánicos*. Vol. 1: *Literatura (poesía y narrativa)*. Ed. J. WILK-RACIEŃSKA, M. KOBIELA-KWAŚNIEWSKA, J. LYSZCZYNA. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016, s. 97–108.

mnie smuci. Zasmuca mnie myśl, że możemy nie mieć prawdziwych wspomnień z naszej młodości.

PNNMK, 175⁵¹

Tak jak w *Castorpie*, tak i tu przeszłość odgrywa rolę wartości nieosiągalnej, autotelicznej przez swą historyczność – zawsze subiektywną i dlatego niepowtarzalną. Borges ze swym uniwersalistycznym ujęciem wielu kwestii kultury – wraz z Unamuno, Gombrowiczem, Kafką, Marsem i Escarim (by wymienić tylko tych najważniejszych) – w zakresie światopoglądu artystycznego i wskazówek egzystencjalnych stanowi jeden z najważniejszych punktów odniesienia dla Vili-Matasa. W *Paryż nigdy nie ma końca* na plan pierwszy wysuwa się jednak Hemingway ze swoimi dwoma tekstami: *Ruchome święto* (w oryginale: *A Moveable Feast*, w wersji hiszpańskiej: *París era una fiesta*) i mikroopowiadaniem *Kot na deszczu* (*Cat in the Rain*; hiszp. *El gato bajo la lluvia*⁵²). Pierwsza pozycja to autobiograficzny utwór, z którego Vila-Matas przejął tytuł dla swych powieściowych memuarów: *There is Never Any End to Paris* to tytuł ostatniego rozdziału *Ruchomego święta*. Utwór Vili-Matasa to *de facto* powieść-hołd złożony dziełu Hemingwaya, które barcelończyk wybrał ze względu na specyficzny charakter tekstu autora *Komu bije dzwon*:

While *A Moveable Feast* is the first and most complete posthumously published book by Ernest Hemingway, Mary Hemingway states, in her editor's note, that the book was finished in the spring of 1960, when he had completed another round of edits to the manuscript at the Finca. In actuality, the book was never finished in Hemingway's eyes⁵³.

Według samego Hemingwaya, *Ruchome święto* nigdy nie utraciło statusu *work in progress* – dzieła w trakcie powstawania, przez co prze-

⁵¹ W oryginale:

[...] cada vez que recuerdo algo, no lo estoy recordando realmente, sino que estoy recordando la última vez que lo recordé, estoy recordando un último recuerdo. Así que en realidad no tengo en absoluto recuerdos ni imágenes sobre mi niñez, sobre mi juventud. [...] Intento no pensar en cosas pasadas porque si lo hago, sé que lo estoy haciendo sobre recuerdos, no sobre las primeras imágenes. Y eso me pone triste. Me entristece pensar que tal vez no tengamos recuerdos verdaderos de nuestra juventud (PNSAN, 148).

⁵² Do tego samego opowiadania Vila-Matas nawiązuje także w swojej miniaturze: *Ella era Hemingway* (*Ona była Hemingwayem*). En: E. VILA-MATAS: *Ella era Hemingway. No soy Auster*. Barcelona, Ediciones Alfabia, 2008.

⁵³ S. HEMINGWAY: *Introduction*. In: E. HEMINGWAY: *A Moveable Feast. The Restored Edition*. New York, Scribner, 2009, s. 2.

ksztaliło się w utwór podwójnie otwarty. Otwarty zarówno na różnorodność możliwości interpretacyjnych, jak i przypieczętowany tajemnicą brakującego zakończenia. A zatem w taki sam sposób, w jaki *Castorp* Huellego nawiązuje relację z *Czarodziejską górą* Manna, będąc jej „rozdziałem” poprzedzającym, swoistym ponowoczesnym *prequelem*, tak *Paryż nigdy nie ma końca* Vili-Matasa szuka związku z książką Hemingwaya poprzez status *sequela* – kontynuacji, wariacji dalszego ciągu.

W 2010 roku Vila-Matas powiedział:

W miarę przybywania kolejnych lat, zarówno inni, jak i ja sam, przysmuszają mnie do wyjaśniania mojego pisarstwa i mówienia o tym, jak je postrzegam. Czasami wydaje się, że nadszedł czas, bym zrobił pierwszą syntezę mojej twórczości. Tyle że to dzieło w ciągłym rozwoju. To utwory – abyśmy nie stracili orientacji w gąszczu znaczeń – które podejrzewam, że pasowałyby do tego, co powiedział Henry James o tym, że my, pisarze, pracujemy z tym, co mamy, a nasze największe wątpliwości są naszą pasją, a ta pasja to właśnie nasze zajęcie... Wcale jeszcze nie wiem, dokąd idę. [...] Każda książka to nowa przygoda. Pisanie interesuje mnie ze względu na to, że mogę udać się w wyprawę na nowe, nieznane terytoria w każdej kolejnej książce. To zachęca do największego ryzyka w pisaniu. Z drugiej strony może to wszystko jest mniej heroiczne i prostsze. Jak mówi Alan Pauls, to, co odzwierciedlają moje teksty, to chęć wypróbowania innego życia⁵⁴.

Metafora pisania jako podbijania nowych terytoriów ponownie kieruje nas w stronę paryskiej *Bildungsroman* w wydaniu Vili-Matasa i opowieści o latach, kiedy pisał *Światłą morderczynię* – powieść, która miała

⁵⁴ D. HERNÁNDEZ G., V. RIQUELME: «Generalmente la fuente es una idea, casi nunca una imagen», entrevista con Enrique Vila-Matas por D. Hernández G. y V. Riquelme. „El Nacional (Papel literario)”, 30.01.2010, s. 6. W oryginale:

A medida que tengo más años, tanto los demás, como yo mismo, me apremian a que clarifique algo de mi obra y diga cómo la concibo. A veces, hasta parece que me hubiera llegado la hora de hacer la primera síntesis de mi producción. Sin embargo, es una obra en constante desarrollo. Es una obra – para orientarnos todos en el bosque de los significados – a la que sospecho que le sienta bien aquello que dijera Henry James acerca de que los escritores trabajamos con lo que tenemos y nuestras grandes dudas son nuestra pasión y esa pasión es precisamente nuestra tarea... Todavía no sé adónde voy. [...] Cada libro me parece una nueva aventura. Escribir cobra interés para mí por el hecho mismo de aventurarme en nuevos territorios ignotos en cada libro. El atractivo del riesgo máximo en la escritura. Por otra parte, puede que todo sea menos heroico, más sencillo. Como dice Alan Pauls, mi obra lo que refleja es la voluntad de vivir una vida diferente.

„zabijać” czytelników w momencie ukończenia lektury. Odwołując się na przemian do powieści i do opowiadania Hemingwaya, Vila-Matas – na poziomie fabuły – tworzy naznaczony kpiarstwem i ciepłym rozbawieniem portret młodego pisarza, próbującego odnaleźć swój własny styl. Bohater Vili-Matasa, podobnie jak Castorp, walczy z poważnymi przeszkodami – obcym językiem i obcą kulturą. Przekłuwając balonik emigranckiego patosu, jak Huelle, autor nie zapomina o kontekście historycznym ani o wpływie tożsamości narodowej na decyzje estetyczne, etyczne, zdolność (albo jej brak) sprawnego poruszania się w świecie różnych środowisk.

Obaj pisarze kreują w swoich powieściach misterną sieć intertekstualnych odwołań do dzieł autorstwa noblistów; obaj próbują na swój sposób stworzyć literacką kapsułę, która mogłaby przemycić do ponowoczesności (postponowoczesności?) szczyptę przeszłości, o której często już się praktycznie nie pamięta. Obaj łączą także to, co tradycyjne i utrwalone w *praxis* literackiej z wielopłaszczyznowym, literackim kolażem, z zaburzaniem jedności narracyjnej, z wprowadzaniem mozaikowej gry stylów, sięgającej poziomu pastiszu i w końcu – z żartobliwym traktowaniem przesadnej, intelektualnej pompatozności w odbieraniu świata, typowej dla młodych, debiutujących na scenie życia – i artystów, i jednostek wrażliwych w stylu Castorpa, którzy jeszcze nie wiedzą, jak uciec od komicznego, pretensjonalnego i nie w pełni naturalnego tonu mówienia o „ja”.

ROZDZIAŁ III

Wyzwanie rzucone sztuce *Jeździec polski* Antonia Muñoz Moliny w kontekście *Ostatniej wieczerzy* Pawła Huellego

Jak on, zmierzałem do kresu wszelkiej sztuki
Wabiony nadzieją i dane mi było truchleć ze zgrozy:
Jeśli jest mądrość, to w ograniczeniu pytań,
Po tym poznaje się bowiem mistrza od młodzieńca.

P. HUELLE: *Johan*

W nieukończonym tekście Henry'ego Jamesa, *The Sense of the Past*, bohater – Ralph Prendel – przenosi się w przeszłość i pozuje osiemnastowiecznemu malarzowi. Ten zaś, obserwując modela, odnosi wrażenie, że w portretowanym kryje się coś wyjątkowego i tajemniczego. Do tego wątku nawiązuje w jednym ze swych esejów Jorge Luis Borges¹, zapewniając, że chociaż nie czytał powieści Jamesa, bardzo dobrze ją „zna” dzięki wyczerpującej analizie Stephena Spendera, badacza relacji między Henrym Jamesem i Herbertem George'em Wellsem, autorem *Wehikułu czasu*². *Wehikuł czasu* z kolei to punkt wyjścia dla Jamesa w *The Sense of the Past*. Borges wyzyskuje ten intertekstualny labirynt, aby odnieść się do zapisków Valéry'ego, Emersona i Coleridge'a na temat koncepcji autorstwa, innowacyjności i szablonowości w literaturze. Żongluje nazwiskami i symbolami w taki sposób, że odśladania swój stosunek względem ich propozycji i jednocześnie – paradoksalnie – zostaje bezpiecznie schowany za zasłoną z cudzych słów. Warto pamiętać o *Kwiecie Coleridge'a* Borgesa w trakcie lektury *Jeźdźca polskiego* (*El jinete polaco*, 1991)³

¹ J.L. BORGES: *La flor de Coleridge*. EN: IDEM: *Nueva antología persona*. Barcelona, Bru-guera, 1982, s. 201–206, wydanie polskie: *Kwiat Coleridge'a*. W: J.L. BORGES: *Nowa antologia osobista*. Przeł. A. SOBOL-JURCZYKOWSKI. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006, s. 198–202.

² Byłby to świetny przykład polegania na *distant reading* z koncepcji literatury światowej Franca Morettiego, o której wspomniałam w pierwszych rozdziałach niniejszej książki.

³ Wydanie polskie w przekładzie Wojciecha Charchalisa zostało opublikowane w 2003 roku w Poznaniu przez Wydawnictwo Rebis.

Antonia Muñoz Moliny i *Ostatniej wieczery* (2007) Pawła Huellego, ponieważ ich utwory stanowią powieściową wersję strategii Borgesa spotęgowaną do „tekstowych” granic możliwości.

Antonio Muñoz Molina, urodzony w 1956 roku, podobnie jak Paweł Huelle (ur. 1957) i Enrique Vila-Matas (ur. 1948), należy do pisarzy, którzy z niebywałą wprawą poruszają się po obszarach naznaczonych dążeniem do literackiej maestrii i jednocześnie skutecznym marketingiem: nie rezygnują z ambitniejszych przedsięwzięć, nie ulegają zbyt sztywnym tendencjom narzucanym przez kulturę pop, bo i bez tego potrafią sprawić, że ich utwory postrzegane są jako przystępne dla rzeszy czytelników. To dzięki temu już od lat figurują na liście najpopularniejszych i najpoczytniejszych pisarzy, docenianych za literacki artyzm, a przy tym – „medialnych”. Nagrodzony po opublikowaniu *Jeździec polskiego* w 1991 roku Premio Planeta, a w 1992 – Premio Nacional De Literatura, Muñoz Molina w roku 1996 otrzymał status członka Real Academia Española (Królewskiej Akademii Hiszpańskiej), co spowodowało, że wkrótce jego głos stał się jednym z ważniejszych w debatach na wszelkiego rodzaju tematy związane z polityką i kondycją współczesnej kultury⁴. Huelle również nie stroni od obecności w mediach – jak już zaznaczono, jego debiutancka powieść, *Weiser Dawidek*, przyniosła mu rozgłos wśród rozentuzjuszowanych krytyków i czytelników, ale w 2005 Huelle wstąpił się czymś jeszcze – burzliwym i komentowanym procesem z prałatem Henrykiem Jankowskim, jedną z bardziej znanych postaci polskiego kleru, której zwyczaje, opinie i finansowe aspiracje wywoływały dużo kontrowersji szczególnie w Gdańsku, mieście Huellego. Warto o tym pamiętać, ponieważ Huelle wykorzystał postać hierarchy w kreacji jednego z nega-

⁴ Odnosił się m.in. do podwójnych standardów moralnych w życiu publicznym, niedociągnięć ustrojowych hiszpańskiej demokracji i błędów w polityce zagranicznej. Pisarz zwykł wypowiadać się tonem nacechowanym pryncypialnością. Uważa się za postępowca i sądzi, że ktokolwiek w podobny sposób się postrzega, ma moralny obowiązek potępienia wszelkich przejawów dyktatury, bez względu na opcję ideologiczno-polityczną:

La insolidaridad hacia la lucha por los derechos humanos en los regímenes autoritarios comunistas es una larga tradición de la izquierda; es una de sus grandes vergüenzas. Es escandaloso que las personas que en Occidente gozan de la democracia se permitan criticar a otras que aspiran a lograr unos mínimos derechos.

[Brak solidarności w walce o prawa człowieka w autorytarnych reżimach komunistycznych jest długą tradycją lewicy; to jeden z jej wielkich powodów do wstydu. Skandaliczne jest to, że ciesząc się demokracją mieszkańcy Zachodu pozwalają sobie na krytykę tych, którzy walczą o uzyskanie tych samych, podstawowych praw.]

A. MUÑOZ MOLINA: *El País: Dictadura es siempre dictadura*. „Nexos en línea”, 11.03.2010, <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=73085> [dostęp: 7.02.2013].

tywnych bohaterów powieściowej wersji *Ostatniej wieczerzy* (nazwał go „Monsignore”⁵).

Zarówno w powieści Huellego, jak i Muñoza Moliny pojawia się rozbudowany kontekst kondycji współczesnej kultury, rozwoju nowych kanałów komunikacji interpersonalnej, motyw podróży, odmieniania przeznaczenia, poczucia (nie) pewności siebie w społeczeństwie i poszukiwania najlepszego środka wyrazu dla swoich indywidualnych niepokojów – każdy z tych zakresów i motywów odgrywa istotną rolę w powieściach obydwóch pisarzy i sprawia, że w obydwu utworach powieściowy czas staje się jeszcze bardziej wielowymiarowy. Jedną z fundamentalnych cech ich twórczości jest tendencja, której wpływ był już dostrzegalny w *Castorpie* i *Paryż nigdy nie ma końca*, przez co i w tym aspekcie zbliża ona Muñoza Molinę i Huellego do Vili-Matasa: chodzi o zamiłowanie do tworzenia gęstych, wyszukanych sieci intertekstualnych, a także do gry różnymi rejestrami w czerpaniu z tradycji literackiej i artystycznej. Efektem jest pula tekstów, w których częste odwołania do klasyków (i nie tylko) literatury przeplatają się z mniej lub bardziej zawołanymi aluzjami do architektury, rzeźby, muzyki czy malarstwa. W przypadku *Jeźdźca polskiego* i *Ostatniej wieczerzy* oś nawiązań – co widać już na pierwszy rzut oka – zasada się na grze z szeroko znanymi obrazami. Odniesienia te wpisują się w technikę, którą moglibyśmy za Genettem nazwać paratekstualnością (asymilacją tytułu obcego dzieła), jednakże gra, którą wcielają w język obydwaj pisarze, jest dużo bardziej złożona, a przy tym silnie nacechowana ironią. W pierwszej chwili mogłoby się wydawać, że fundamentem konstrukcji fabularnej są właśnie obrazy, ale w rzeczywistości portrety odgrywają rolę atrakcyjnej furtki, za którą kryją się kolejne poziomy znaczenia.

Tytuł obrazu Harmenszoona van Rijn Rembrandta (największego geniuszu siedemnastowiecznego malarstwa holenderskiego⁶), który Muñoz Molina przejmuje w roli tytułu powieści, implikuje tryb interpretacji borykającej się z wątpliwościami, niedomówieniami, opartej na niekończącej się grze z czytelnikiem w „autentyczność” postaci. Choć w XVII wieku Polacy słynęli ze świetnego uzbrojenia, nie wiadomo, czy sportretowany przez Rembrandta jeździec w istocie był Polakiem; tym

⁵ Por. m.in. P. HUELLE: *Ostatnia wieczerza*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2007, s. 55. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, każdy oznaczam skrótem OW i podaję numer strony.

⁶ H.W. JANSON: *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*. Przeł. H. SAMSONOWICZ. Warszawa, Wydawnictwo Alfa – Philip Wilson Warsaw, 1993, s. 507–514.

trudniej więc odpowiedzieć na pytanie o jego nazwisko czy status alegoryczny portretu. Podobnie jak oglądający obraz nie wie, kim jest postać na koniu, tak i czytelnik *Jeźdźca polskiego* musi „przemierzyć” całą powieść, zanim będzie mógł poukładać biograficzną mozaikę postaci rozproszonych w różnych częściach opasłego tomu. Nawet koniec utworu Muñoz Moliny, w ciągłym dryfowaniu między tym, co potwierdzone, a tym, co tylko możliwe, jak np. tożsamość Allison i Nadii, podsyca czytelniczą niepewność fragmentami następującego typu:

[...] odkryłem, że masz szczególną zdolność do bycia kimś, kim zdajesz się nie być, i do wydawania się taką osobą, jaką nie jesteś, albo do całkowitej i tajemniczej metamorfozy w ciągu dwóch minut⁷.

Zagadkowość ta podwaja znaczenie w kontekście gęsto tkanego wymiaru autobiograficznego; wzmiankowane w powieści podróże, przeprowadzka do Madrytu, pobyt w Stanach Zjednoczonych, a nawet Mágina, pieczołowicie i drobiazgowo opisana kopia prawdziwej Úbedy, rodzinnego miasta Muñoz Moliny – wszystko to zbiega się tu i ówdzie z rzeczywistymi elementami biografii autora *Beltenebroso*⁸. Nie ulega

⁷ A. MUÑOZ MOLINA: *Jeździec polski*. Przeł. W. CHARCHALIS. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2003, s. 478. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania; każdy opatruję skrótem JP i numerem strony. W oryginale:

[...] tienes la peculiar aptitud de ser lo que no pareces y de parecer lo que no eres, o de sufrir en dos minutos una transfiguración inexplicable.

A. MUÑOZ MOLINA: *El jinete polaco*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2008, s. 530. Cytaty z wydania hiszpańskiego opisuję skrótem EJP i podaję numer stron(y).

⁸ Muñoz Molina kilkakrotnie podkreślał wagę wątków autobiograficznych w swojej prozie. W wywiadzie przeprowadzonym w 2010 roku zaznaczył, że:

Yo trabajo mucho con materiales autobiográficos cuando escribo ficción en unas novelas más que en otras, ¿no? Pero digamos que en las novelas más conocidas como *El jinete polaco* o *Sefarad* he usado mucho mi propia vida o la vida de la gente de mi generación como material narrativo. ¿Por qué? Porque yo creo que uno de los temas principales que a mí me interesan como escritor es el cambio de los tiempos y la relación entre el presente y el pasado. Entonces yo pertenezco a una generación en España, que es una generación peculiar que ha vivido a caballo entre dos mundos. Yo creo que a mucha gente de esta generación en otro sitio le habrá pasado algo parecido, ¿no? Nosotros nacimos – yo nací en 1956 – nacimos en un país atrasado, aislado, rural, bajo una dictadura muy desagradable [...] en una época en la que todavía se notaban los efectos de la Guerra Civil y a partir de los años sesenta, es decir, dentro de nuestra propia memoria personal hemos vivido cambios radicales, ¿no? Hemos vivido el paso como del pasado al porvenir.

[W pracy, kiedy tworzę fikcję, często wykorzystuję to, co autobiograficzne – w niektórych powieściach mniej, w innych więcej, prawda? Ale powiedzmy, że w najbar-

więc wątpliwości, że motyw gry prawdziwą, sfingowaną czy zatajaną tożsamością odgrywa kluczową rolę w konstrukcji fabuły.

Per analogiam, Paweł Huelle również ucieka się do działania na przekór czytelniczym oczekiwaniom – nie odwołuje się bowiem wcale do *Ostatniej wieczerzy* Leonarda da Vinci czy Salvadora Dalí, a do namalowanej i przedstawionej w 2005 roku w Gdańsku wersji obrazu autorstwa Macieja Świeszewskiego, profesora tamtejszej Akademii Sztuk Pięknych⁹. Świeszewski, nawiązując do estetyki celowo „przesłodzonego” eklektyzmu, zaprezentował wizję na wpół tradycjonalistyczną, na wpół uwspółcześioną *Ostatniej wieczerzy*: twarz Jezusa przypomina obrazy z XV wieku, ale wizerunek apostołów to wierny portret wybranych polityków, aktywistów i ludzi sztuki z Pomorza¹⁰. W powieści Huellego

dzień znanych moich powieściach, jak *Jeździec polski* czy *Sefarad*, dużo zaczerpnąłem z własnego życia albo z życia ludzi z mojego pokolenia i przekształciłem to w materiał fabularny. Dlaczego? Ponieważ sądzę, że jednym z głównych tematów, które interesują mnie jako pisarza, jest zmiana czasów i związek między teraźniejszością i przeszłością. Przynależę bowiem do pokolenia w Hiszpanii, które jest szczególne, bo zawieszone między dwoma światami. Uważam, że wielu osobom z mojego pokolenia w innym miejscu [w życiu] wydarzyłoby się to samo. Urodziliśmy się – ja w 1956 – urodziliśmy się w kraju zacofanym, wyalienowanym, wiejskim, będącym pod rządami bardzo nieprzyjemnej dyktatury [...] w okresie, kiedy nadal zauważało się skutki Wojny Domowej, a od lat sześćdziesiątych, czyli mieszcząc się w zakresie naszej własnej, osobistej pamięci, doświadczaliśmy radykalnych przemian, nieprawdaż? Przeżyliśmy przeskok z przeszłości w przyszłość.]

Por.: <http://www.youtube.com/watch?v=Xh--JZw8xao&NR=1> [dostęp: 5.05.2015]. Materiał zawiera same odpowiedzi pisarza – nie ma w nim pytań ani danych na temat przeprowadzającego wywiad.

⁹ Obraz cieszył się ogromnym zainteresowaniem wśród krytyków, polityków i różnych mediów, szczególnie w internecie. Zob. przykładowo stronę internetową Duszpasterstwa Środowisk Twórczych Archidiecezji Gdańskiej z przytoczonymi recenzjami na temat obrazu i rozszyfrowaniem personaliów poszczególnych postaci: <http://www.sw-jan.vn.pl/ostatniawieczera.html> albo artykuły: R. PIOTROWSKA: *Ostatnia wieczerza po polsku*. 28.06.2006, http://www.racionalista.pl/kk.php/s,4613#_f2 [dostęp: 5.11.2014]; Ł. RADWAN: *Leonardo z Gdańska*, „Wprost” 2005, nr 22, <http://www.wprost.pl/ar/?O=77129> [dostęp: 5.11.2014]. Według drugiego z przywołanych artykułów, Świeszewski studiował malarstwo współczesne nie tylko w Polsce, ale także w Nowym Jorku i w Londynie, gdzie spotkał się m.in. z Francisem Baconem. Później pracował w Muzeum w Luwrze, gdzie konserwował francuskie obrazy z XIX wieku. Wszystkie te nurty, prądy i okresy odcisnęły ślad na jego wersji *Ostatniej wieczerzy*. Styl artysty charakteryzuje się przykładaniem olbrzymiej wagi do szczegółu, kwestii technicznych i głębszych, na pierwszy rzut oka niewidocznych znaczeń dzieła.

¹⁰ Chodzi m.in. o duszpasterza środowisk twórczych Krzysztofa Niedałowskiego, marszałka województwa pomorskiego Jana Kozłowskiego, szefa Pomorskiego Towarzystwa

występuje wiele postaci, które także próbowano utożsamiać ze znanymi osobami z pomorskiego świata polityczno-kulturalnego, m.in. ze wspomnianym już prałatem Jankowskim jako Monsignore, niemniej jednak tym, co wydaje się w tekście najistotniejsze, nie jest wcale wykaz rzeczywistych pierwowzorów¹¹ (u Huellego nie wiadomo, komu przypada rola Judasza), ale sposób wykorzystania obrazu jako sensotwórczego, kontekstowego tła. Wprowadzając do powieści konwencję oniryczno-surrealistyczną, Huelle miesza różne plany historyczne (zespala wiek XIX ze współczesnością), przedstawiając przy tym – ważne w kontekście biblijnej proveniencji *Ostatniej wieczerzy* – rozmaite sposoby rozumienia religijności. Ukazuje fanatyzm i powierzchowność wiary, którą praktykuje się wyłącznie na pokaz; gani chciwość i zachłanność, obskurantyzm, ksenofobię i żądzę sprawowania realnej, pragmatycznie wymiernej władzy nad społeczeństwem, przejawiającej się w działaniach wybranych przedstawicieli kleru reprezentowanych tu przez Monsignora. Żongluje aluzjami do pism greckich apologetów, np. Arystona z Pellidy czy Arystydasa z Aten, do ewangelii, apokryfów, a poprzez wyzyskanie alegoryzacji i personifikacji bawi się zakresami metafor i paraboli (parabolizacji). Wykorzystuje także motyw często eksploatowany w prozie ostatniej dekady – obawę Europy przed inwazją islamu. *Ostatnia wieczerza* przypomina więc kolaż aluzji do świętych ksiąg, prześmiewczej, zjadliwej satyry na wady dwudziestopierwszowiecznego społeczeństwa, przede wszystkim polskiego, a ponadto jest manifestem braku wiary w głębszy sens sztuki współczesnej, oddalonej od estetycznych aspiracji, skupionej wyłącznie na pragmatycznie i ekonomicznie wymiernych bonusach i popularności w różnego rodzaju mediach. Osądy na temat sztuki Huelle wprowadza do tekstu głównie w dialogach między postaciami przynależącymi do dwóch światopoglądowych „obozów” – obozu postępowego, podążającego za ideałami modernizmu, młodości i odwa-

Zachęty Sztuk Krzysztofa Izdebskiego i, *last but not least*, co wydaje się najciekawsze w kontekście literatury, samego Pawła Huellego.

¹¹ Dla mnie nie jest, natomiast dla znacznej części krytyków literackich, którzy odnaleźli w *Ostatniej wieczerzy* „małostkowość i zaciętrzewienie wołające o pomstę do nieba” (określenie Dariusza Nowackiego) – zdecydowanie jest. Zob. D. NOWACKI: *Między SPATIF-em i wiecznikiem*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 7, s. 12. Niewielu – poza Zdzisławem Pietrasikiem – odnalazło w powieści próbę odpowiedzi na fundamentalne pytania z zakresu roli sztuki i wiary w postindustrialnym świecie, zwracając uwagę na doraźność i osobiste przytyki zakamuflowane – według niektórych szalenie niezręcznie – w fabule i ocenie postaci. Zob. B. DARSKA: *Przeszłość nie przemija, a nostalgia trwa. O prozie Pawła Huellego*. W: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*. Red. A. NĘCKA, D. NOWACKI, J. PASTERKA. Cz. 1. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, s. 118–120.

gi, tak pożądanego i oczekiwanego przez Europę (słysząc tu subtelnie ironiczne echa Gombrowicza) oraz do frakcji drugiej, zorientowanej wokół eksponowania uniwersalnych wartości dzieła, kontestatorskiej i – paradoksalnie – rewolucyjnej w swej raczej tradycjonalistycznej wizji powinności i jakości formalnych sztuki:

– [Sztuka] jest marna – podjął Siemaszko – bo czegoś w niej brakuje. Dopiero dzisiaj, przed kwadransem to rozumiałem. Wiecie czego? W fugach Bacha śledzimy z zachwytem temat. Znika jak nitka w ściegu krzyżkowym. A gdy ginie, mamy go wciąż w pamięci i z napięciem oczekujemy jego powrotu. Kiedy wraca – bo taka jest zasada fugi – czujemy radość z powodu maestrii jego przetworzenia. I najmocniej z tego, że się znów pojawił.

– Pięknie powiedziane – ocenił Berdo – Trafieś w samo sedno.

– To nie ja, to Miciński – wyznał ze smutkiem w oczach Siemaszko.

OW, 195

Nazwisko Bolesława Micińskiego nieprzypadkowo pojawia się w wypowiedzi Siemaszki, jako że ewokuje skojarzenia z najwybitniejszą polską eseistyką na temat sztuki, roli artysty w społeczeństwie, literatury i wielu innych kwestii związanych z artystyczną formą, ideologią, etyką i estetyką pierwszych dekad XX wieku. Łączy się z modelem krytyki wszystkich dziedzin sztuki, który nie tylko bronił autonomii i wysublimowania sztuki jako takiej, ale i sam przekształcił się w rodzaj kunsztu, dzięki cechującej go oryginalności, odwadze sądów, uniwersalności, rozmachu i wyróżniających go walorów językowych. Komentując stan współczesnej krytyki sztuki, Siemaszko twierdzi, że nie ma w niej niczego poza niemądrym, sztubackim wyklócaniem się, „bez polotu. Nie jak Irzykowski z Boyem” (OW, 194). Wykorzystując motyw ideologicznego sporu między Siemaszką, obrońcą „prawdziwej sztuki”, i Inżynierem, szefem jednej z publicznych instytucji wspierających rozwój sztuki, Huelle wprowadza do tekstu groteskowe opisy absurdałnych projektów czy „prodżektów” (OW, 193) artystycznych, które choć bez wysiłku zyskują uznanie i wsparcie sponsorów („patronów” medialnych), nie wnoszą niczego znaczącego do świata sztuki. Wspomniany zostaje między innymi projekt ze względów politycznych nazwany przez Inżyniera „Podpaskami świata”, a nie – być może bardziej adekwatnie – „Krwią Europy”, ponieważ ten drugi tytuł konotowałby trudny kontekst polityczno-historyczny, co mogłoby skomplikować odbiór i wydźwięk „dzieła”¹². Huelle kpi tutaj z rządów

¹² Artyzm cyklu podważa Siemaszko, dodając zresztą także wzmiankę o jego zmanipulowaniu:

poprawności politycznej i jej wpływu na środowiska, które nie powinny kierować się oportunistycznym, podległością i tchórzostwem w wyrażaniu wizji artystycznej. Drugim przykładem byłby projekt *City Air*, składający się z dużych, sześciennych boksów wypełnionych powietrzem z różnych miast świata. Rzecz jasna wszystkie boksy mają identyczny wygląd i same w sobie nie są niczym szczególnym, ale projekt ten służy Huellemu do zobrazowania przewagi zabawnego, acz przypadkowego konceptu nad precyzją, sumiennością i głębszym zamysłem wpisanym w ponadczasową, „wielką sztukę”. Współcześnie artystą może zostać bowiem każdy, nie tylko ten, który ma opanowane techniki rzeźbiarskie, malarskie itd., który ma talent i jest na tyle cierpliwy, by pracować obrabiać materiał aż do osiągnięcia zamierzonego pułapu maestrii. Koncept („jedynie koncept bawi, tyle że prędko się człowiek orientuje, jakie to infantylne”; OW, 193), jeśli zostaje umiejętnie ubrany i sprzedany, staje się „wydarzeniem medialnym”, eventem i performance’em w jednym – szokiem i atrakcją dla masy złożonej w większości z ignorantów i analfabetów sztuki pięknej. Taki ton przebiega ze wszystkich fragmentów na temat sztuki – sprawiło to, że siła krytyki obecna w powieści Huellego spotkała się zarówno z aplauzem, jak i przyganą, choć ambiwalentną. Przemysław Czapliński zauważa bowiem, że wątek poświęcony zagadnieniu sztuki u Huellego jest z jednej strony najzważszy, rozpędzający fabułę, z drugiej zaś – najsłabszy. Podkreślał jednostronność wplecionego w dzieło przesłania i osądu sztuki współczesnej, co podsumował, mówiąc, że w *Ostatniej wieczery* Huellego można odnaleźć:

[...] wyraźnie sformułowany obowiązek dla sztuki. Powinna być przeciwwagą dla tych, którzy posługują się zbiorowymi symbolami. Gazeta, Koś-

Trzydzieści zamalowanych na czerwono płócien, pociętych w paski brzytwą. Czy to nie idiotyczne? [...] Ale któż odważyłby się powiedzieć, że to bez sensu? Któż miałby w sobie tyle z ryzykanta, żeby nie załapać się do ekspresu z napisem „nowoczesność, młodość”? Każdy chce jechać szybko i wygodnie! Twój cykl – podpaski świata – był obrzydliwy! W dodatku: sfalszowany. Media się podniecały, że zebrałeś je na śmietniskach, w hotelach, burdelach, szaletach europejskich stolic! A jak było? Zamówił je w hurtowni. – Siemaszko zwrócił się do Berdy. – Popryśkał farbą, pomiał i poprzyklejał do płócien i do desek! Taki spryrciula! „Kobieta khew miesięczna tyle ma odcieni, ile odcieni ma blask euhopejskich methopolii. I mhoczności. [...] Moja sztuka jest photestem przeciw zniewoleniu kobiet przez natułę, nie politykę”. Czy nie tak mówiłeś? – Siemaszko wycelował palcem w pierś Inżyniera i pchnął go delikatnie. – I czy nie tak podpaski zdobywałeś?

– Możesz mi skoczyć wiesz gdzie, bo na to wszystko sham. – Inżynier był opanowany (OW, 190).

ciół, rynek czy rząd powinny napotykać w sztuce przeciwnika, który nie dopuszcza do koncentracji symbolicznej władzy¹³.

Gdańsk jako postapokaliptyczne miasto pełne bomb i meczetów, Jerozolima jako miejsce autentycznej świętości, przestrzeń sceny wykreowana przez Mateusza (być może *porte-parole* Macieja Świeszewskiego), fotografa i inicjatora projektu oraz poszukiwacza obsady dla nowej edycji *Ostatniej wieczerzy* – wszystkie te plany zachodzą na siebie i współtworzą gorzki obraz narodu bezrefleksyjnego, oglupionego, składającego się z szaleńców i marionetek. Narodu, który utracił zdolność racjonalnej oceny rzeczywistości i wskazania, gdzie kończy się chrześcijańska rzeczywistość, a gdzie zaczyna zespolona z ignorancją bigoteria. Aby podkreślić niestabilność mentalną społeczeństwa, Huelle, poza znanymi postaciami, które pozują do fotografii Mateusza, wprowadza do fabuły wątek tajemniczego bohatera, przyjmującego na końcu opowieści rolę dwunastego apostoła – kogoś należącego do pokolenia Benjamina, jak sugerują ewangelie, albo też kogoś kompletnie przypadkowego. Istotne jest to, że Dwunasty, jak konsekwentnie nazywa go narrator, będąc reprezentantem większości, masy sytuującej się poza elitarystycznymi i artystycznymi środowiskami włączonymi do realizacji projektu, okazuje się pacjentem szpitala psychiatrycznego. Dwunasty uważa się za Jezusa lub innego „Wybranego” i dlatego wracając ze spotkania z portretowaną „śmietanką” społeczeństwa, kierując się swoiście pojmowaną sprawiedliwością, wykonuje wyrok na jednej z ulicznic, po czym próbuje przejść po wodzie, co z kolei przyczynia się do jego kompletnie „niepotrzebnej”, smutnej, absurdalnej śmierci. Hiperboliczna, czarna i beznadziejna wizja społeczeństwa, wyłaniająca się z kart tej prozy, współgra z końcem historii obrazu, końcem będącym manifestacją pogardy ekstremistycznej, pseudoawangardowej grupy dla wyników pracy artysty fotografa:

W dzień premiery, kiedy w Kościele Świętego Jana zgromadziły się tłumy, awangardycy – o czym już wiesz – zniszczyli płótno kwasem. [...] patrzyłem na twarze Lewady, Wybrańskiego, Siemaszki, Berdy i pozostałych ośmiu, szybko i mocno zniekształcone działaniem ostrych chemikaliów [...]. Co wówczas czułem? Prawdziwe dionizje demokracji. Gdyby Mateusz namalował swoją *Ostatnią Wieczerę* na betonowym spodzie mostu przez Wisłę w graffiarskim stylu (konieczne byłyby dymki z wypowiedziami *Fuck Jesus all the time, I'm the son of God, When I'm*

¹³ P. CZAPLIŃSKI: „*Ostatnia wieczerza*”, *Huelle*. [Recenzja]. „Gazeta Wyborcza”, 5.02.2007, <http://wyborcza.pl/1,75517,3898769.html> [dostęp: 5.05.2015].

eating holy bread, I'll never be dead...) jego sukces byłby niekwestionowany i ogromny. Ponieważ jednak odwołał się do starych mistrzów – choćby Rogera van der Weydena czy Memlinga – z góry skazany został na porażkę. Kabalistyczne i gnostyczne treści, krążące w jego wizji podczas wieczerzy wokół rabiego Joszui bez Josefa, nikogo nie mogły zainteresować, ponieważ potraktowane zostały kwasem.

OW, 96–97

Ostatnia wieczerza w powieści Huellego przeistacza się w ostatnią próbę reanimowania symboliki wiary, sposobu na podtrzymanie ciągłości harmonii zbudowanej na etyce chrześcijańskiej i katolickim porządku świata. Dlatego też zniszczenie obrazu oznacza nie tylko porażkę artysty (Mateusza) i sztuki podejmującej dynamiczny, jawny dialog z tradycją, ale również koniec stopniowego powrotu do tego, co Tadeusz Różewicz nazwał *Ursuppe* – przestrzeni chaosu, braku wartości, bezkarności, przemocy, cynizmu i prostackiej zuchwałości. Powieść wieńczy pozostawione bez odpowiedzi pytanie o obecność Jezusa – w chwilę po zrobieniu zdjęcia zebranych wokół stołu apostołom, po mignięciu flesza, zapada absolutna ciemność i ktoś pyta: „A gdzie jest Jezus?” (OW, 229). Zestawiając opisaną scenę z wszechobecną dekadencją, z opisami ataków terrorystycznych, groźbami różnych grup przestępczych oraz upublicznianymi w mediach obrazami tortur¹⁴, odnosi się wrażenie, że Huelle tworzy swego rodzaju postnietzscheańską kronikę¹⁵ zapowiedzianej śmierci – śmierci Boga, jego „władzy” i wpływu na świat ludzi, a także śmierci człowieka, który sam siebie wyniszcza, dezorientuje, deprecjonuje i alienuje. W powieściowym świecie Huellego dwudziestopiętnastowieczny człowiek to marionetka, pozwalająca na

¹⁴ Zob. OW, 110.

¹⁵ Termin „kronika” kilkakrotnie pojawia się w narracji. Jak już zasygnalizowano, w powieści przenikają się różne plany czasowe i w jednym z nich, tym najbardziej współczesnym, bohater będący jednocześnie narratorem na bieżąco relacjonuje wydarzenia, wysyłając niezidentyfikowanej adresatce e-mailowe sprawozdania i wrażenia. Przesyłane opowieści nazywa właśnie kroniką. Por. np.:

[...] nie chcę tego wątku rozwijać dalej, to nie należy do kroniki, którą posyłam Ci w odcinkach [...] (OW, 98).

Natychmiast rozpętała się dyskusja o dżihadzie i McDonalddie, której nie będę relacjonował, ponieważ wolno, acz nieuchronnie zbliżamy się do końca tej kroniki (OW, 198).

Już kiedyś słyszałem tę piosenkę. Skoczną i rzewną równocześnie – jak gdyby wyszła spod pióra Gorana Bregovicia. Teraz, kiedy powoli zmierzam do końca tej kroniki, powraca do mnie niczym refren i nie daje w gruncie rzeczy spokoju, kładąc się jak światło na opisywanych osobach i wydarzeniach (OW, 211; podkr. – K.G.-O.).

kierowanie sobą przypadkowym, bezwstydnie żerującym na jego strachu, socjopatycznym jednostkom.

Wyeksponowanie katastroficznego wymiaru fabuły w przewrotny sposób posłużyło autorowi *Śpiewaj ogrody* za podkreślenie wagi pamięci o konsekwencjach moralnej dezorientacji w przeszłości – w czasie wojen, naznaczonych duchową pustką i piekłem destrukcji, nieomijających żadnej sfery egzystencji ani żadnej grupy społecznej. Jedyną możliwością ratunku – zdaje się mówić narrator – jest znalezienie łącznika ze starożytną myślą filozoficzną (np. tą apologetyczną), refleksyjność w analizowaniu przeszłości narodu (by odkrywać relacje przyczynowo-skutkowe w konkretnych momentach dziejowych) oraz stopniowe rekonstruowanie wrażliwości społeczeństwa, także w sferze estetyki, a poprzez te trzy ukierunkowania – odbudowa zbiorowej tożsamości, która zagwarantowałaby zdrowsze i bardziej efektywne funkcjonowanie w przyszłości, zarówno w kontekście jednostkowym, jak i społecznym. Huelle przeplata różne wymiary (indywidualistyczny z narodowym, historyczny ze współczesnym politycznym etc.), aby zobrazować, jak jednostka świadoma tego, co się wokół dzieje, może odzyskać poczucie równowagi w świecie pełnym niebezpieczeństw – fizycznych, realnych i tych bardziej zamaskowanych, duchowych. Prezentuje to za pomocą użycia mowy pozornie zależnej we fragmentach na temat racjonalizacji rzeczywistości w ujęciu jednej z ważniejszych postaci: Antonia Juliána Berdy, lekarza, erudyty i przewodnika Pielgrzymek Prawdy – postaci modelowej i elitarystycznej. Po obejrzeniu transmitowanego w Al Jazeera (według Huellego: „Al Dżazirze”; OW, 110) materiału telewizyjnego o dekapitacji zakładników, Berda porównuje stosunki świata Zachodu z państwami arabskimi w przeszłości i tymi w XXI wieku; rozmyśla o bitwie pod Kahlenbergiem z roku 1683 i zwycięskiej taktyce lidera koalicji chrześcijańskiej, króla Jana III Sobieskiego, analizuje rozkład sił w jego obozie i tych po stronie Mehmeda IV z dynastii Osmanów. Rozważania o polsko-tureckiej przeszłości i wywołanym przez państwo austriackie końcu Republiki Weneckiej wiodą go do przekonania o możliwości zaniku państwa, które przestaje istnieć bez potrzeby zgłoszenia jakiegokolwiek protestu – bez walki, bez wojny, bez bólu i żalu. Pocieszając się podobnymi wnioskami w kontekście tego, co obserwuje na futurologicznie opisanych przez Huellego ulicach Polski, Berda – profesor z Zakładu Psychologii – jest w stanie funkcjonować, wywiązywać się ze swoich obowiązków (egzaminowania czy prowadzenia Pielgrzymek Prawdy), spełniać swoje kulturalne aspiracje i zaspokajać estetyczne potrzeby. Potrafi więc zadbać o zachowanie minimum komfortu psychicznego, niezbędnego dla podtrzymania autonomii i rozwijania swojego „ja”. I właśnie waga owego „ja” – samo-

świadości i tożsamości, wraz z historią, pamięcią, wrażliwością językową i sztuką jako (re)prezentacją to motywy nieustannie powracające w *Ostatniej wieczerzy* na wszystkich płaszczyznach czasowych. Konstytuują one swoisty, wielowątkowy rdzeń, na którym opiera się fabuła utworu. Co znamienne, te same zagadnienia pojawiają się w *Jeźdźcu polskim*.

Struktura powieści Muñoz Moliny zdaje się znacząco zawila, ale równocześnie perfekcyjnie uporządkowana. Tekst składa się z trzech części, których tytuły zdradzają twórczy zamiar autora, polegający na powolnym, stopniowym rozwijaniu narracji, prowadzącym do rozwikłania tajemnicy „jeźdźca”. Każda z części odpowiada kolejnym etapom życia rodziny Pedro Expósito i jego praprawnuka, głównego bohatera – Manuela. *Królestwo głosów* (*El reino de las voces*) obejmuje zdarzenia z początków wieku XX (choć równie często wspomniane są tu jeszcze wcześniejsze okoliczności, np. wojna kubańska); *Jeździec w burzy* (*Jinete en la tormenta*), opowiadająca o latach siedemdziesiątych, to część zawdzięczająca tytuł najsłynniejszej chyba piosence The Doors (*Riders on the Storm*) i część ostatnia, w której poszczególne plany zespala się i współgrają z współczesnością – *Jeździec polski* (*El jinete polaco*). Muñoz Molina w toku wcześniejszych części książki ani razu nie przywołuje tytułu obrazu – dopiero w końcówce powieści domyka nim związek tekstu z portretem Rembrandta. Wienczy powieść modlitwą dotyczącą przyszłości relacji Manuela z Nadią i tym samym – widząc w człowieku symbolicznego jeźdźca, nowoczesnego *homo viator* – daje do zrozumienia, że jego podróż nigdy się nie skończy. „Nigdy” może zabrzmieć tu ogólnikowo, generalizująco lub nieco prostodusznie, ale jeśli rozpatruje się je w kontekście reprezentacji człowieka poprzez obraz(y), traci wymiar idealistyczny i odzwierciedla wyłaniający się z powieści stosunek autora do fotografii. Muñoz Molina doszukuje się w niej specjalnego środka o mocy reanimowania, ożywiania ikonicznie unieśmiertelnionych¹⁶. Dzięki takiemu podejściu oraz wprowadzeniu postaci Ramiro Portrecisty (zarówno jego zawód artysty, jak i chociażby liczba głosek „r” w imieniu i przydomku – Ramiro Retratista – w porównaniu z Harmenszoonem van Rijn Rembrandtem zdają się nieprzypadkowe),

¹⁶ Podobne ujęcie teorii fotografii zawiera się w myśli André Bazina i innych badaczy kina i fotografii (por. m.in. A. ROUILLE: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. HEDERMAN. Kraków, Universitas, 2007, s. 217). Jednocześnie warto zauważyć, że Walter Benjamin i Roland Barthes zwracają uwagę na ambiwalencję wpisaną w status fotografii: z jednej strony zdjęcie odnosi się do tego, co unieśmiertelnione i zapisane na wieczność, z drugiej – to obraz przeszłości, tego, co było i jest niemożliwe do odzyskania, przywrócenia w formie prawdziwej – autentycznej.

Muñoz Molina jest w stanie przesunąć napięcie na linii pismo–obraz również na inne poziomy. Łatwo to zauważyć, analizując motyw mumii, sekretu don Mercuria i jego dzikiej, nieprawnej miłości do żony innego – fotografia, którą tragicznie naznaczony Ramiro Portrecista obsesyjnie z sobą nosi, służy Muñozowi Molinie za pretekst do ciągłego powracania do problematyki utraconej miłości i pogrzebanych sekretów; zdjęcie to zatem wehikuł łączący narratora i czytelnika z przeszłością oraz – co w kontekście całego powieściopisarstwa Muñoz Moliny odgrywa wielką rolę – atrybut pamięci, jednego z głównych tematów wielu utworów pisarza.

Obecność *Jeźdźcy polskiego* Rembrandta na różnych poziomach powieści Muñoz Moliny skłania do przywołania koncepcji obrazotekstu W.J.T. Mitchella (tzw. *imagetext*; w obiegu hiszpańskojęzycznym: *imagetexto*¹⁷), oznaczającego złożone dzieła (koncepcje), które łączą w sobie obraz i tekst, oraz jego teorii „zwrotu obrazowego”¹⁸. Wyzyskując ładunek semantyczny portretu, Muñoz Molina przecież implikuje sensy „poza-” czy „ponadtekstowe”, które nie ujawniłyby się, gdyby nie tytuł książki czy tytuł ostatniej części powieści. Można też oczywiście – w oderwaniu od prymatu kultury wizualnej – osadzić grę Muñoz Moliny z Rembrandtem w kontekście teorii literaturoznawczych i – odwołując się np. ponownie do *Palimpsestów* Genette’a przy szerokim rozumieniu tekstu nie jako bytu słownego, a jako kulturowego artefaktu

¹⁷ W.J.T. MITCHELL: *Más allá de la comparación: imagen, texto y método*. En: *Literatura y pintura*. Ed. A. MONEGAL. Madrid, Arco/Libros, 2000, s. 231.

¹⁸ O *pictorial turn* MITCHELL pisał w: IDEM: *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994. Por. M. MICHAŁOWSKA: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2012, s. 106. Mitchell wskazuje kilka wyznaczników nowej kultury wizualnej:

[Kultura wizualna – K.G.-O.] zachęca do refleksji nad różnicami sztuki i nie-sztuki, medytacji nad tym, co niewidzialne, przeoczone lub niedostrzegane, doświadczane nie tylko wzrokowo, lecz także innymi zmysłami; rozszerza swoje rozważania z obszaru sztuki na codzienne praktyki i procesy patrzenia i pokazywania; posługuje się w istocie mediami mieszanymi, bo „mediów wizualnych nie ma”. Kwestionuje też [...] przekonanie, że żyjemy w epoce specyficznie obrazowej, i pisze, że takie zwroty przejawiają się w historii wtedy, gdy wizualność postrzegana być może jako zagrożenie dla panującego porządku. A ponieważ jest „wizualną konstrukcją społecznego, nie społeczną konstrukcją widzenia, to dotyczy także kwestii widzenia natury. Podsumowując zatem, jest to krytyka obrazu bez zagrożenia ikonoklazmem”. M. MICHAŁOWSKA: *Foto-teksty...*, s. 106–107. Przywołując tezy Mitchella, badaczka odwołuje się do chyba najbardziej znanej pozycji W.J.T. MITCHELLA: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago–London, The University of Chicago Press, 2005.

– określić transtekstualną relację na linii obraz–powieść jako przykład metatekstualności (w powieści zawiera się komentarz, który ujawnia się w elementach ekfrazy) i paratekstualności (w tym przypadku mielibyśmy do czynienia z paratekstualnością zdublowaną ze względu na użycie tytułu obrazu w odniesieniu do tytułu całości tekstu, jak i jednej z trzech części). Bez względu jednak na terminologię w każdym przypadku ewidentne jest, że postać z obrazu i jej symboliczne znaczenie (znaczenia) są ściśle powiązane z fabułą powieści. Mieke Bal zwraca szczególną uwagę na spojrzenie jeźdźcy i konia – obydwa utkwione w czymś niewidocznym, nieosiągalnym, utraconym:

The gazes of horse and rider are directed, spatially, toward some unattainable goal, unattainable because irretrievable, lost in space because lost in time. The object is outside the representation itself¹⁹.

Wskazuje więc na wpisaną w obraz transgresywność, obraz implikuje bowiem coś pozaobrazowego, obcego, niedostępnego bezpośredniemu poznaniu odbiorcy. Dlatego też Bal podkreśla wpisaną w obraz ślepotę (*blindness*) determinującą charakter obrazu – tłumaczy ją jako fokalizację nastawioną na nicość (*nothingness*), której nie utożsamia z „nic” (*nothing*)²⁰. W jej interpretacji nicość powiązana jest z tęsknotą za tym, co utracone, nie do odzyskania i jednocześnie niemożliwe do zobaczenia przez jeźdźcę i przez odbiorcę obrazu – co właśnie ewokuje wszechobecną melancholię, stan tęsknoty ubrany w opisowość, obrazowe „status quo” nie do pokonania²¹. Podobna poznawcza nie-

¹⁹ M. BAL: *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam, Amsterdam Academic Archive, 2006, s. 352.

²⁰ Ibidem.

²¹ Melancholia i niemożność zobaczenia tego, czego jeździec tak usilnie wypatruje, pociągają za sobą „przyblokowanie” narracji i popychają uwagę odbiorcy ku metaforycznej, zobrazowanej rozbieżnym kierunkiem patrzenia jeźdźcy i konia nicości:

Here, the directionality of the gaze entails description, the mode of representation of what is seen. But nothing is seen, and rider and horse see “it” in a different space. The horse looks straight ahead, while the rider looks obliquely back. The teleology of the gazes, their object-orientedness, entails narration, the mode of representing what has happened and what will happen. But what has occurred is loss, the loss of beauty’s duration, and what will occur is the unattainability of the object. Melancholia, by its fixating and paralyzing power, makes the story into nothingness, into description. It is this tension that allows the melancholic reading to work. Where object and time, implied by loss and mourning, produce narration, the unattainability of the object, rendering the gaze pointless, triggers melancholia. And this melancholia is contingent upon *not being able to see*: It is contingent upon blindness.

Ibidem, s. 353.

moc – mimo zanurzenia w otwierającej obce, odległe konteksty wielożyczności, pomimo wyczulenia na interpretacyjne niuansy zdarzeń i zachowań powieściowych postaci – naznacza również w znacznym stopniu opowieść Manuela, wykazującego pełną świadomość niemożliwości dotarcia do pełnego poznania historii bohaterów i ich motywacji. Manuel zatem, niczym Rembrandtowski jeździec w ujęciu Bal, próbuje dojrzeć coś, co nie jest dostępne jego poznaniu. Melancholijny, fabularnie rozproszony, powieściowy „obrazotekst” Muñoz Moliny przejawia zaskakująco zbieżną strategię w tekstowym czerpaniu z arcydzieł malarstwa europejskiego z *Ostatnią wieczerzą* Pawła Huellego.

Jeśli rozważania Mitchella i innych badaczy obecności sztuki w literaturze w zdecydowanie większej części odnoszą się do poezji²², zdarzają się i takie, które w spektrum zainteresowania mają literaturę w ujęciu ogólnym, bez podziału na rodzaj. Jak twierdzi Wendy Steiner:

[...] literaturę tak często porównuje się z malarstwem, ponieważ malarstwo postrzegane jest jako wzorcowy przykład „zwierciadła rzeczywistości”. Analogiczne cechy tych bliźniaczych sztuk jednocześnie sprawiają, że i literaturę – porzucając konwencjonalny sposób patrzenia na nią – uznaje się za swoisty obraz rzeczywistości. Potrzeba odkrywania mimetycznego potencjału literatury była ukrytą motywacją w długiej historii badań porównawczych obydwu sztuk²³.

W utworze Muñoz Moliny dochodzi do wielowymiarowej konfrontacji między tym, co słowne i tym, co obrazowe. Podobnie zresztą

²² Ilość prac poświęconych problematyce związków malarstwa i poezji jest nader obfita. Por. – wyłącznie jako przykłady – E. PITTARELLO: *Una poética de la pintura: Cernuda hacia Ticiano*. En: *I mondi di Luis Cernuda, Università di Udine, 24–25 maggio 2002*. Ed. R. LONDERO. Udine, Forum Editrice, 2002, s. 85–100; E. PITTARELLO: *“La Tempesta” de Guillermo Carnero: una fábula neoplatónica*. En: *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*. Ed. D. FERRO. Roma, Bulzoni Editore, 2004, s. 214–229; J. LAUDE: *Sobre el análisis de poemas y cuadros*. En: *Literatura y pintura...*, s. 89–108; A. DZIADEK: *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.

²³ W. STEINER: *La analogía entre la pintura y la literatura*. En: *Literatura y pintura...*, s. 26–27. W oryginale:

[...] se compara la literatura tan a menudo con la pintura porque la pintura ha venido a representar el ejemplo paradigmático del «espejo de la realidad». La analogía entre las «artes hermanas» permite a su vez que la literatura sea también considerada un icono de la realidad, en lugar de un medio convencional de referirse a ella. La necesidad de descubrir el potencial mimético en la literatura ha sido la motivación escondida en la larga historia de las comparaciones críticas entre las dos artes.

jak u Huellego, odbywa się ona na poziomie fabuły, fikcji – wewnątrz świata przedstawionego, ale i w warstwie metatekstowej – w przemierzaniu elementów powieściowych i ekfrastycznych: opowiadania i opisu. Autor tworzy swego rodzaju podwójną mimesis²⁴, wzbogaconą przede wszystkim warstwą symboliczno-ewokacyjną czy nawet mityzującą.

Huelle i Muñoz Molina dzielą więc ten sam artystyczny zamysł, który wbrew pozorom wcale nie polega na sumiennym, szczegółowym opisie obrazu da Vinci czy Rembrandta; nie sprowadza się też do stworzenia hipotypozy – werbalnego *trompe l'oeil*. Ich strategia zdaje się zbliżać do tego, co Riffaterre określił jako „ekfrazy iluzoryczna”: Muñoz Molina nie wspomina żadnej ekfrazy *Jeźdźca polskiego* wydanej przez innych pisarzy, a tym samym nie mnoży ilości instancji w relacji między obrazem i czytelnikiem, a jednocześnie wplata w fabułę opisy, które w istocie nie znajdują bezpośredniego odbicia w obrazie. Tworzy więc aurę tajemniczości, mnoży możliwe scenariusze, w których jeździec mógłby odgrywać główną rolę. Odniesienia do obrazu Rembrandta pełnią u Muñoz Moliny funkcję refrenu i zarazem przepowiedni, jako że w większości wypadków pojawiają się w tekście zaraz przed opisem zdarzeń zmieniających bieg historii lub przed rewelatorskimi wzmiankami o niedookreślonej biografii bohaterów. Każda z postaci odnajduje w figurze jeźdźcy to, co w danym momencie objawia się w niej samej w konkretnej sytuacji. Rozważając samobójstwo, major Galaz skupia się na frywolnej postawie jeźdźcy, jego spokoju i młodości wymalowanej na twarzy; ostatecznie odrzuca możliwość zabicia się jako przejawu tchórzostwa; jego córka natomiast koncentruje się na podobieństwie między majorem i jeźdźcą, uwydatnionym przez zimny, nieprzystępny, dumny sposób bycia. W każdym przypadku zawłaszczają cechy figury jeźdźcy w taki sposób, że służy on im jako symboliczne lustro bądź portret ich samych. Jak zauważył Michaił Bachtin, poprzez odbicie w lustrze nie sposób dotrzeć do obrazu zewnątrz ani wnętrza danej osoby, ponieważ nawet oczy, które odbijają się w lustrze, zdają się cudze²⁵. Niemniej naiwne życzenie człowieka, by wierzyć w prawdziwość odbijanego obrazu, okazuje się silniejsze od racjonalizmu i prowadzi do przejęcia i utożsamiania się z iluzją. W *Ostatniej wieczerzy* z kolei rolę tajemniczej, niepokojącej, może nawet niebezpiecznej postaci, odgrywa Judasz, przed ucieleśnieniem któ-

²⁴ Tekst sam w sobie już stanowi formę reprezentacji, a zatem opisywać (tekstowo re-prezentować) obraz to dokonać reprezentacji zdublowanej. Zob. M. RIFFATERRE: *La ilusión de ékfrasis*. En: *Literatura y pintura...*, s. 161.

²⁵ M. BACHTIN: *Człowiek przed lustrem*. Przeł. P. PIETRZAK. W: *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*. Red. D. ULICKA. T. 1. Kraków, Universitas, 2009, s. 399.

regu wszyscy zaproszeni przez fotografa mają opory, jak gdyby obawiali się, że wczuwając się w rolę, przejmą na zawsze cechy zdradzieckiego apostoła.

W *Jeźdźcu polskim* obraz funkcjonuje także jako ukryty znak rodzinnej przeszłości, której przypisuje się zdolność ożywiania tego, co zapomniane oraz operowania wspomnieniowym „światłocieniem” w sferze podświadomości (swoistą grą w odkryte i utajone):

Wtedy go zauważyła, początkowo zaledwie kątem oka, potem zatrzymuje się, jak ktoś, komu się wydaje, że rozpoznał na ulicy w obcym mieście kogoś znajomego, i dopiero po kilku sekundach zdaje sobie sprawę, że to niemożliwe, obraz jest raczej ciemny, natychmiast odnosi niejasne wrażenie, że nie jest on podobny do żadnego innego obrazu na świecie: młody mężczyzna na białym koniu, w nocy, w czapce wyglądającej na tatarską, na tle wzgórz, na którym z trudem można dostrzec zarys szerokiej i niskiej wieży albo zamku. Podchodzi, aby zobaczyć tytuł, *The Polish Rider*, ale ponownie musi się oddalić, bo światło odbija się od ciemnej i błyszczącej powierzchni płótna. To najdziwniejszy obraz, jaki zdarzyło mu się zobaczyć w życiu, choć nie potrafi wyjaśnić dlaczego, jest bardzo dziwny, ale wydaje mu się też znajomy, jakby go widział w zapomnianym śnie, niedawno, ale przecież człowiek nie śni o czymś, co zobaczy za kilka miesięcy, nie rozpoznaje i zarazem nie tęskni za czymś, nie zostaje zaatakowany zniecka przez poczucie zagubienia i szczęścia, sprawiającego, że ściska go w gardle, jak dotąd tak wpływało na niego zaledwie kilka piosenek, jakby czas i rzeczywistość się nie liczyły, jakby nie był sam w Nowym Jorku w mroźny styczniowy dzień, o krok od lotu do niegościnnego miasta w Europie i od ukończenia trzydziestego piątego roku życia, a następnie kontynuowania egzystencji, w którą już się nie rzutuje i która interesuje go tak jak życie nieznajomego, mieszkającego w mieszkaniu obok. Jest pewien, że śnił tego jeźdźcę, napełnia go to poczuciem szczęścia i napawa przerażeniem, jak historie opowiadane przez dziadka Manuela [...].

JP, 414²⁶

²⁶ Woryginalne:

[...] ve, primero sin atención y de soslayo, luego deteniéndose, como cuando cree reconocer en una calle extranjera la cara de alguien de Mágina y tarda un segundo en darse cuenta de que es imposible, un cuadro más bien oscuro, que le da la inmediata impresión de no parecerse a ningún otro cuadro del mundo: un hombre joven, cabalgando sobre un caballo blanco, de noche, con un gorro de aire tártaro, delante de una colina en la que se distingue con dificultad la forma de una torre ancha y baja o de un castillo. Se acerca para mirar el título, Rembrandt, *The Polish rider*, pero tiene que apartarse otra vez porque la luz refleja en la superficie oscura y brillante del lienzo. Es el cuadro más raro que ha visto en su vida, aunque no sabe explicarse por qué, es

Ten długi cytat odzwierciedla nie tylko atmosferę wywołaną estetycznym doświadczeniem bohatera, ale i wskazuje na zaplecze tradycji, z której wyrasta styl Muñoz Moliny. Mágina, kreowana jako miejsce, w którym życie nie jest łatwe, a wymagające pragmatyzmu i zmysłności, jednocześnie pełne jest postaci magicznych, o tajemniczym pochodzeniu²⁷, radzących sobie z wszelkimi przeszkodami i problemami – to miasteczko, które trudno wyrzucić poza nawias pamięci. Nic dziwnego, że Mágina Muñoz Moliny raz po raz przypomina Macondo Garcíi Márqueza, nabywając cech miejsca mityzowanego, modelowego, archetypicznego. Podróżę Manuela z kolei zdają się na swój sposób echem kontemplacyjnej *Podróży do źródeł czasu* Carpentiera. Gawędziarski styl, powoli rozwijający opowieść, nakierowany nie tylko na to, co przedstawia, ale na sposób, w jaki to robi – grający więc na poziomie metarefleksji, zrywający z tradycyjnymi zasadami interpunkcji, oparty na długich wypowiedzeniach, których tok wynika z udawanej spontaniczności i wpisanych w nich cech oralności, wywołuje skojarzenie z Joyce’owskim sposobem prowadzenia narracji – m.in. przez zmianę perspektywy (raz mówi „ja” męskie, Manuela, raz żeńskie – Nadii), odwzorowanie toku myślenia kosztem (pozornie tylko) uporządkowania wywodu oraz podział powieści na powiązane, a jednak autonomiczne części. Obsesyjne powracanie do motywu pamięci, choć często uznawane za cechę typową dla samego Muñoz Moliny, można postrzegać jako pośrednią aluzję do polityczno-psychologicznego pisarstwa Juana Marsé. Z kolei typ głównego bohatera: mężczyzna w średnim wieku, rozzarowany, a jednocześnie na swój sposób pogodzony z naturą życia, doświadczony i świadomy samego siebie, bywalec hoteli wyszukujący z tłumu kobiety zagubione, jak on życiowo zahartowane, z nostalgicznym usposobieniem, wywodzi się także m.in. z prozy Juana Carlosa Onettiego²⁸.

muy raro pero también lo encuentra familiar, como si lo hubiera visto en su sueño olvidado, no hace mucho, pero uno no sueña con algo que verá dentro de unos dos meses, no reconoce y extraña al mismo tiempo y con la misma certidumbre, no es alcanzado de improviso por un sentimiento de pérdida y de felicidad que le forma el nudo en la garganta y que hasta ahora sólo le han deparado con absoluta plenitud unas pocas canciones: como si el tiempo y la realidad no contaran, como si no estuviera solo en Nueva York en una mañana helada de enero, a punto de volar hacia una ciudad inhóspita de Europa y de cumplir treinta y cinco años y de seguir aceptando una vida en la que ya no se reconoce y que le importa tanto como la del desconocido que habita el apartamento de al lado. Está seguro, ha soñado con ese jinete, lo hace feliz y le da terror, como las historias que su abuelo Manuel le contaba [...] (EJP, 460–461).

²⁷ Nazwisko przodka głównego bohatera to Expósito, a więc „podrzutek”, „znajda”.

²⁸ Por. W. CHARCHALIS: *Postowie*. W: A. MUÑOZ MOLINA: *Jeździec polski...*, s. 547.

Muñoz Molina w *Jeźdźcu polskim* wpisuje się także do pewnego stopnia w nurt pisarstwa historycznego i społeczno-obyczajowego. Co warto odnotować – chociaż przywołuje wydarzenia nie zawsze historycznie odległe – pisze o zmianach politycznych i ich konsekwencjach, do dziś oddziaływujących na codzienność Hiszpanów. Potrafi przy tym – póki co – uniknąć pułapki jednostronnego, bezpośredniego moralizatorstwa. Pomimo – jak zauważał Martínez Cachero – „powolnego i znikomego posuwania fabuły do przodu” oraz poczucia, że motyw obrazu „przywoływany jest być może zbyt często”²⁹, Muñozowi Molinie udaje się przykuć uwagę czytelnika nader subtelnymi zmianami technik narracyjnych zastosowanych w powieści. Najbardziej znamioną cechą struktury narracyjnej w *Jeźdźcu polskim* są bardzo płynne przejścia w ramach fokalizacji³⁰. Dominującą perspektywą w powieści jest, co oczywiste, perspektywa Manuela, głównego bohatera, jednakże sposób jej wprowadzania wielokrotnie zmienia się w toku opowieści. Muñoz Molina stosuje bowiem psychonarrację, narrację heterodiegetyczną, a często i homodiegetyczną, w której „ja” należy do zanurzonego w świecie przedstawionym Manuela albo – ni stąd ni zowąd – do Nadii. Wyszukanie operując powieściowym czasem i wprowadzając czasową percepcję odbiorcy na wyższy poziom świadomości konstrukcyjnej, Muñoz Molina stosuje *analepsis* i *prolepsis*, wielokrotnie bez uprzedzenia i w ramach jednego podrozdziału. Tworzące fabułę zdarzenia, choć bez wątplenia kluczowe dla rozwoju akcji utworu, często schodzą na dalszy plan, ustępując szczegółowym, długim opisom stanów emocjonalnych i duchowych bohaterów, analizom zmysłowych wrażeń, również tych erotycznych i estetycznych – wywołanych przez architekturę (np. poprzez porównanie architektury nowojorskiej z hiszpańską, prowincjonalną), poezję (ukazaną tutaj jako domenę harmonii, spokoju i głębokiej wrażliwości w zderzeniu ze społecznymi oczekiwaniami narzucanymi mężczyźnie – uosobieniu siły, bezwzględności i zdecydowania; taki miał być przecież Florencio Pérez) i przez muzykę – dziedzinę sztuki, która zwykła

²⁹ J.M. MARTÍNEZ CACHERO: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid, Editorial Castalia, 1997, s. 648.

³⁰ Jak przekonuje Mieke Bal, pojęcie focalizacji okazuje się dużo efektywniejsze w opisie strategii narracyjnych od tradycyjnego „punktu widzenia” czy „perspektywy narracyjnej”. Ważne zdaje się również powiązanie pojęcia focalizacji z „wizualizacją” tego, co opowiadane – focalizacja z punktu widzenia bohatera, zaangażowanego emocjonalnie w to, co przedstawia, często wiąże się z relacjonowaniem sensualnego odbioru dostępnej bohaterowi części świata przedstawionego. Zob. M. BAL: *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. J. FRANCO. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998, s. 108. Wydanie polskie: M. BAL: *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*. Przeł. E. KRASKOWSKA, E. RAJEWSKA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.

pełnić w powieściach Muñoz Moliny szczególną funkcję. To silnie nacechowane znaczeniowo tło i aspekt świata przedstawionego wyraźnie wzbogacający obraz kolejnych, przeszłych epok XX wieku (w doborze piosenek i muzycznych nurtów widać szczególne upodobanie Muñoz Moliny do jazzu i amerykańskiej muzyki popularnej lat sześćdziesiątych i późniejszej). Z kolei wielość wstawek impresjonistycznych, lirycznych i dygresyjnych wywołuje wrażenie *ralentí*, przedstawiania wydarzeń w zwolnionym tempie, swoistej stylistycznej amplifikacji, która znajduje uzasadnienie w dyskursie powieściowym nie tylko przez polifoniczną, dygresyjną formę opowiadania, ale także ze względu na status głównego bohatera – tłumacza³¹. Rola tej profesji zyskuje szczególne znaczenie w kontekście spostrzeżenia Wittgensteina o odpowiedniości granic indywidualnie pojmowanej rzeczywistości i zakresu języka opanowanego przez daną jednostkę. Ponadto motyw tłumaczenia jako egzegezy tego, co mówione i przeżywane, intensyfikuje mimetyczny potencjał powieści (na sposób Auerbacha):

Umykam, z udawanym zaangażowaniem wypełniam swe zadania, rozmawiam w dwóch czy trzech językach, tak samo jakbym podróżował po krajach albo życiach, do których nie należę.

JP, 74–75³²

Chociaż tego nie chcę, wracam, mimo że zadamowiłem się w obcych językach i ukrywam się w nich jak w fałszywej tożsamości, i spaceruję po miastach, których nazwy oni tylko czytali na oświetlonej podziałce radia, przy którym słuchaliśmy seriali i piosenek Antonia Moliny i Juanita Valderrama, chociaż Nadia nie leżała wyciągnięta w ciemności, nie przytulała się do moich pleców i nie szeptała mi do ucha, opowiedz mi, jacy byli, jak żyli, jak wyobrażali sobie świat, jak mogli zrozumieć i zaakceptować twoje odejście, skąd czerpali odwagę i niewinność konieczne do przetrwania bez żalu i cierpienia. Wtedy mój głos powtarza dla niej to, co mi odpowiedziały inne głosy, i wydaje mi się, że nie mówię jej o własnym życiu, lecz o innych czasach, znacznie odleglejszych, których ja nie mógłbym być świadkiem,

³¹ W 1992 roku, a więc rok po ukazaniu się *Jeźdźca polskiego*, w Hiszpanii pojawiła się inna znana, ceniona powieść, w której również wykorzystano semantyczny багаż wpisany w zawód tłumacza. Javier Marías wydał wówczas *Serçe tak białe* – powieściową wiwiskęj rodziennyh tajemnic, pułapek języka i wagi milczenia. Gdyby zestawić te dwie powieści pod kątem fabuły i sposobu konstruowania narracji, znalazłoby się – jak sądzę – zaskakująco wiele punktów wspólnych.

³² W oryginale:

Huyo en secreto, cumplo con una ficticia aplicación mis tareas, converso en dos o tres idiomas igual que si viajara por países o vidas a los que no pertenezco [...] (EJP, 83).

chyba że ten zaimek skrywa więcej niż jedną tożsamość albo obejmuje obszary znacznie głębsze i odleglejsze, niż ogarnia moja świadomość i dziurawa pamięć, tak jak czasami moje ciało gubi się i płacze z jej ciałem i już nie wiem, do kogo z nas należą ręce albo usta, albo oddech, albo ślina.

JP, 81³³

Podobna mozaika miejsc, historycznych planów, rejestrów i czasoprzestrzeni zrywa z narracyjną jednolitością w *Ostatniej wieczery* Pawła Huellego. Można to odczytać jako odzwierciedlenie obaw przed wszechobecnym chaosem w sferze tego, co święte i etyczne, a także jako przewrotne dostosowanie się do stylu odbioru literatury typowego dla czytelników przywykłych do rzeczywistości postindustrialnej – lektury nakierowanej w stronę szybkości i efektywności literackiego przekazu kosztem głębi i wysublimowania opowiadania. Mierząc się z czytelnickimi preferencjami lekkości i łatwości stylu, przy jednoczesnej dbałości o walory artystyczne, Huelle więc celowo komplikuje opowiadanie i czyni je dużo bardziej wyszukany dzięki podobnym technikom do tych stosowanych przez Muñoz Molinę (subtelne zmiany focalizacji, psychonarracja, zaburzona chronologia etc.).

Zarówno Huelle, jak i Muñoz Molina igrają także z wpisanymi w język oralnością oraz piśmiennością, ponieważ obaj naprzemiennie zmieniają sposoby narracji i zamysł instancji „ty”, do której w obu powieściach zwraca się narrator. W pierwszym rozdziale *Ostatniej wieczery* pojawia się apostrofa do „ty” jako odbiorcy żeńskiego, który na końcu powieści przedstawiony zostaje jako malarka i adresatka elektronicznych listów „pisanych” przez narratora e-maili, poprzez które relacjonuje się w powieści zdarzenia. Natomiast w *Jeźdźcu polskim* próba

³³ W oryginale:

Aunque no quiera estoy volviendo, aunque habite en idiomas extraños y me esconda en ellos como en una falsa identidad y camine por ciudades cuyos nombres ellos sólo han leído en las bandas iluminadas de aquella radio donde oíamos las novelas y las canciones de Antonio Molina y de Juanito Valderrama, aunque Nadia no esté tendida a mi lado en la oscuridad y me estreche por la espalda y me diga al oído cuéntame cómo eran, cómo vivían, cómo se imaginaban la forma del mundo, cómo pudieron entender y aceptar que tú te marcharas, de dónde pudieron obtener el coraje y la inocencia necesarios para sobrevivir sin rencor y nos ser manchados por el sufrimiento. Entonces mi voz repite para ella lo que me contaron otras voces y me parece que le estoy hablando no de mi propia vida, sino de otro tiempo mucho más lejano del que no es posible que yo haya sido testigo, a no ser que ese pronombre esconda más de una identidad o se dilate más hondo y más lejos que mi conciencia y que mi torpe memoria igual que mi cuerpo algunas veces se pierde y se confunde en el suyo y ya no sé a quién de los dos pertenecen las manos o los labios [...] (EJP, 90–91).

stworzenia rodzinnej kroniki łączy się z monologiem wewnętrznym, specyficzną słowną autoterapią, dzięki której bohater-tłumacz usiłuje odkryć swoje „prawdziwe” ja i odróżnić je od innych autokreacji, nadając temu, co mówi, wymiar etyczny:

[...] słowa mnie popychają, spowijają, wloką po bajorach tekstów, skserowanych przemówień, książek pisanych w miarę czytania, i usiłuję na bieżąco tłumaczyć, a kiedy podróżuję, to gdy nie słucham muzyki z walkmana, mówię do siebie, wybieram język, jak bym wybierał kraj, i dobieram w myślach właściwy akcent; korzyścią płynącą z życia pośród nieznanym jest to, że można, jeśli się chce, stać się tak plastycznym jak glina, opowiadać swe życie w miarę wymyślania go, modyfikować, sztukować, przypisywać sobie pamięć i sposób mówienia, z którym nie ma się nic wspólnego, wymazywać miesiące, całe lata, miasta, historie kobiet. Było to tak łatwe, że nie zdawałem sobie sprawy, iż jest też niebezpieczne, bo kłamstwo, raz wymyślone, zaczyna żyć własnym życiem i staje się kwasem żrącym prawdę w sposób nieodwracalny, szczególnie kiedy człowiekowi brakuje solidnych punktów odniesienia, a ma tylko miejsca ucieczki [...].

JP, 371³⁴

Kłamstwo, prawda, dobro i zło, odpowiedzialność, historia, społeczno-polityczne okoliczności, wrażliwość i samoświadomość – to pojęcia, które zajmują kluczowe miejsce wśród motywów obecnych w pisarstwie Muñoz Moliny, niemniej w *Jeżdźcu polskim* ich zasięg i znaczenie zdają się zwielokrotnione (występują na każdym planie narracji i dotyczą praktycznie każdej z postaci). Podobnie jak emocjonalny Castorp Huellego, który walczy o utrzymanie zdrowego rozsądku za pomocą ustawicznej racjonalizacji swoich zachowań, bohater Muñoz Moliny ma zbliżoną strategię. Reprezentuje *homo discens*, niestrudzonego ucz-

³⁴ W oryginale:

[...] las palabras me empujan, me envuelven, me arrastran en cenagales de caligrafía, de discursos fotocopiados, de libros que se van escribiendo a medida que yo los leo e intento traducirlos, y cuando viajo, si no estoy oyendo música en el walkman, me hablo a mí mismo, elijo un idioma como si eligiera un país y adopto mentalmente un acento preciso, es la ventaja de vivir siempre entre desconocidos, que uno, si quiere, se puede volver tan maleable como un trozo de arcilla, contar su vida al mismo tiempo que la inventa, modificar, tachar, atribuirse una memoria y una forma de hablar que no le pertenecen, borrar meses, años enteros, ciudades, historias de mujeres. Era tan fácil que no me daba cuenta de que también era peligroso, porque la mentira, una vez inventada, actúa por sí misma y es un ácido que carcome irreparablemente la verdad, sobre todo cuando uno carece de puntos firmes de referencia y sólo tiene puntos de fuga [...] (EJP, 413–414).

nia, życiowego „dyplomanta”, którego wątpliwości związane z dopasowaniem języka do chaosu odczuć i wrażeń każą mu opowiedzieć się po stronie osobistej narracji jako nacechowanego etycznie świadectwa – sprawdzianu dla reguł, które winny wyznaczać spektrum działań w ramach wartościowej egzystencji. Nie ucieka od tematów świeżych, trudnych i kontrowersyjnych, niemożliwych do objęcia w całości ze względu na brak czasowego dystansu. To cecha powieściopisarstwa Muñoz Moliny, która w latach dziewięćdziesiątych odróżniała go od innych autorów średniego pokolenia:

Wśród obecnych [w *Conversaciones literarias con escritores contemporáneos*] autorów [...] Antonio Muñoz Molina jest jedynym pisarzem [...], w którego dziełach historia i polityka – frankizm, Hiszpańska Wojna Domowa i Druga Wojna Światowa – systematycznie pojawiają się i nie są traktowane jako prozaiczna okoliczność w życiu jednostki. Być może takie ujęcie historyczno-etyczne sprawia, że tworzy postaci mniej skłonne do depresji i bardziej odporne na poczucie absurdałności w konfrontacji z własną śmiertelnością. [...] Jednostka stanowi część zarówno tradycji, jak i problematyki: jest niczym nuta w melodii, która ją łączy z tyloma innymi ofiarami podobnych nieszczęść, bohaterami podobnych przygód, pasażerów tych samych pociągów. Etyka, polityka i doświadczenie występują tu ściśle powiązane, niepodzielne, jak gdyby były rozmieszanymi w sobie substancjami, by stworzyć inną, nową – prozę³⁵.

Wszystkim wymienionym technikom i środkom zastosowanym przez Muñoz Molinę towarzyszy tajemnicza postać podróżnika-jeźdźca³⁶, niemożliwego do rozpoznania, patrzącego do tyłu, będącego sym-

³⁵ K.O. BEILIN: *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*. Woodbridge, Tamesis, 2004, s. 103. W oryginale:

Entre los autores que están presentes en [*Conversaciones literarias con escritores contemporáneos*] [...] Antonio Muñoz Molina es el único escritor [...] en cuyas obras la historia y la política – el franquismo, la Guerra Civil Española y la Segunda Guerra Mundial – aparecen sistemáticamente y reciben un tratamiento distinto que el de la mera circunstancia de la existencia individual. Puede que este enfoque histórico y ético le haga crear protagonistas menos proclives a la depresión e inmunes a la sensación de absurdo a la hora de afrontar su propia mortalidad. [...] el individuo forma parte tanto de una tradición como de un tema: es como una nota de una melodía que lo une con varias otras, víctimas de similares infortunios, héroes de parecidas aventuras, pasajeros de los mismos trenes. La ética, la política y la experiencia humana aparecen así íntimamente unidas, indivisibles, como si fueran sustancias que se diluyeron para formar una nueva: la narrativa.

³⁶ Na enigmatyczność jeźdźcę szczególną uwagę zwracała Mieke BAL. Por. EADEM: *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition...*, s. 349–350.

bolem przeciwnych sił i impulsów – odwagi, śmiałości i jednocześnie refleksyjności i wahania (czytelnik dobrze znający obraz Rembrandta z pewnością zadaje sobie pytanie, dlaczego jeździec nie zwraca uwagi na to, co jest przed nim). Korzystając ze swojego *porte-parole* i ze szczególnej aury wywołanej powracającą obecnością Rembrandtowego lejt-motywu, Muñoz Molina zwraca uwagę na to, jak istotne jest poczucie przynależności i odnalezienie swojego miejsca w świecie:

Choć teraz wie, odkrywa to codziennie, w każdym kraju, do którego zanieś go praca, że jeśli istnieje coś, czym nie chciałby być, to obcokrajowcem, i że jeśli szybko nie powróci na stałe, za kilka lat stanie się nim na zawsze, bez względu na to, co nam się wydaje, człowiek ma tylko jeden język i jedną ojczyznę, choćby się jej wyparł, a może nawet tylko jedno miasto i jeden pejzaż.

JP, 376³⁷

Ułożenie ciała jeźdźcy może być zatem odczytane jako wyraz zamiaru powrotu, niemożliwości oparcia się sile powiązań z przeszłością, pokusy przedsięwzięcia podróży wstecz, niekończącego się *regressus in infinitum*.

Podobne połączenie nostalgii i rozczarowania wpisuje się w całościową interpretację powieści Huellego, jako że jego *Ostatnia wieczerza* to tragikomiczna wizja stopniowej utraty nadziei na czystość i bezinteresowność wiary. Obydwa teksty zdają się narracyjnym wyrażeniem tęsknoty za odnalezieniem stabilnego oparcia dla tożsamości jednostki, mimo ulotności czasu i mocy zapomnienia; obydwie są werbalnym obrazem³⁸ pragnienia budzącego się w każdym człowieku, które każe mu świadomie nawiązywać więź – słabszą lub silniejszą – z *hic et nunc*: kategorią nad wyraz zmienną, zwodniczą, niepewną. Zarówno Huelle w *Ostatniej wieczerzy*, jak i Muñoz Molina w *Jeźdźcu polskim* opierają się na szczególnym wyzyskaniu artystycznej przestrzeni na poziomie pre-

³⁷ Woryginalne:

Aunque ahora sabe, lo descubre cada día, en cada país adonde lo lleva su trabajo, que si hay algo que no quiere ser es extranjero, y que si no regresa pronto lo será sin remedio al cabo de unos pocos años, por más que quiera uno tiene un solo idioma y una sola patria, aunque reniegue de ella, y hasta es posible que una sola ciudad y un único paisaje (EJP, 419).

³⁸ O wieloznaczności pojęcia obrazu (także „werbalnego”) pisał wspomniany już W.J.T. Mitchell. Zob. Ł. ZAREMBA, I. KURZ: *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animi-styczna ikonologia W.J.T. Mitchella*. W: W.J.T. MITCHELL: *Czego chcą obrazy? Pragnienia i miłości przedstawień wizualnych*. Przeł. Ł. ZAREMBA. Warszawa, Narodowe Centrum Kultury, 2013, s. 11–24.

tekstualnym (obrazy i ich interpretacje służą autorom za punkt wyjścia) i intratekstualnym (płótna odgrywają także rolę rekwizytu, nośników sensu wewnątrz świata przedstawionego), dzięki czemu obydwie powieści stają się literackimi *mise en abyme*, zawieszonymi na linii łączącej to, co literackie z tym, co transcendentne, wyobrażone, trudne do ubrania w słowa.

ROZDZIAŁ IV

Wyzwanie rzucone światu (kultury) *Quemar las naves* Alejandra Cuevasa w kontekście *Gestów* Ignacego Karpowicza

TEZEUSZ Zamilknij. Przynajmniej umieraj milcząc. Zmęczony jestem słowami, tymi sukami w rui. Bohaterowie nie-nawidzą słów!

MINOTAUR Z wyjątkiem pieśni pochwalnych.

J. CORTÁZAR: *Królowie*

Jak my się kaleczymy wzajemnie okrutni w skupieniu czujni nieomylni w zadawaniu ciosu wbijamy w siebie ostrza wyostrzone przez dzień i noc leżymy w ciemności z małymi zamkniętymi ustami z lodu.

T. RÓŻEWICZ: *Poemat otwarty*

Alejandro Cuevas to pisarz sytuujący się między dwoma literackimi światami – światem literackiej klasyki, o uznanej wartości i sile ekspresji okiełznanej formalną elegancją, oraz leżącym na przeciwnym biegunie światem kultury popularnej, intensywnych, uzależniających i ulotnych przyjemności, światem pisarstwa silnie związanego z elementem „pop” w obecnym formacie kultury. Strategia Cuevasa polega na oscylowaniu wokół tego, co uniwersalne, mitologiczne, poważne i tego, co trywialne, codzienne, absurdalnie nieprawdopodobne, obezwładniające, czasem zbliżone do fabularnego kiczu. Santos Sanz Villanueva w recenzji czwartej powieści pisarza *Quemar las naves*¹ pisał, że:

Ze względu na problematykę i wpisane weń cele, a nawet w wybranych anegdotach, *Quemar las naves* odzwierciedla Wolteriańskie spojrzenie bliskie telewizyjnej rodzinie Simpsonów. Alejandro Cuevas ma szczególnie, przystający do literackiego przedsięwzięcia tej klasy, językowo-kreacyjny

¹ Tytuł powieści można przetłumaczyć jako *Bez odwrótu*, *Nieuchronnie* albo *Spalone mosty*. Ponieważ jednak powieść nie została wydana po polsku i nie funkcjonuje na rynku księgarskim opatrzona konkretną polską etykietką, w dalszych częściach wywodu pozostawiam jej tytuł w wersji oryginalnej.

talent, któremu pozwolił rozbłysnąć w tym szykownym, bezpretensjonalnym utworze. Dzięki temu napisał jeśli nie wielką powieść, to na pewno świetną quevediańską farsę, którą zdecydowanie warto przeczytać².

Krytyk w jednym rzędzie stawia Woltera, Quevedo i Simpsonów, co wcale nie dziwi czytelnika wszystkich wydanych dotychczas utworów³ autora z Valladolid. Jego pisarstwo obejmuje teksty narracyjne, które rzeczywiście wymagają tak szeroko zarysowanych kontekstów, ponieważ wszystkie jego powieści to mieszanina różnych rejestrów, gatunków, rodzajów i form artystycznego wyrazu. Stanowią więc przykład złożonej gry z tradycją, wprzęgniętą w ramy odniesień wyznaczonych przez kulturę „medialnej implozji”⁴, stawiającej na równi rangę i wpływ na literaturę sztuk pięknych, kina, telewizji i nowych technologii. To kultura, w której nadużywany w różnych dyskursach o współczesności termin „postmodernistyczny/a” przekształcił się w słowo-wytrych i słowo-worek. Jego znaczenie obejmuje tak różnorodne zjawiska literackie, powstające – mniej więcej, w zależności od kraju – od lat osiemdziesiątych do teraz, że usprawiedliwia absolutnie wszelkie sposoby prowadzenia narracji. Technika Cuevasa powielią przedstawiony przez Lozano Mijares schemat hiszpańskiej powieści postmodernistycznej⁵, przez co wpisuje się w strumień współczesnych narracyjnych metod twórczych, znanych i akceptowanych przez odbiorców. Jednakże pisarz traktuje ich z dużą dozą ironii, szczególnie poprzez multiplikowanie

² S. SANZ VILLANUEVA: *Quemar las naves*. Alejandro Cuevas. „El Cultural”, 24.03.2005, http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11617/Quemar_las_naves/ [dostęp: 30.03.2015]. W oryginale:

Por su planteamiento y por sus objetivos, incluso por algunas situaciones anecdóticas, *Quemar las naves* viene a coincidir con la mirada volteriana de la televisiva familia Simpson. Alejandro Cuevas posee las peculiares dotes verbales e imaginativas adecuadas para un empeño de esta clase, las pone en juego en un texto de apariencia poco pretenciosa y logra si no una gran novela, sí una estupenda farsa quevedesca que merece la pena leerse.

³ Z różnych źródeł wiadomo, że w nieodległej przyszłości pisarz planuje wydanie piątej powieści. Por. m.in. *El vallisoletano Alejandro Cuevas gana el Premio de Cuentos Lena*. „La Nueva España”, 22.03.2013, <http://www.lne.es/cuencas/2013/03/22/vallisoletano-alejandro-cuevas-gana-premio-cuentos-lena/1386254.html> [dostęp: 5.05.2015].

⁴ Termin wprowadzony przez Eloya Fernández Portę. Zob. IDEM: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba, Editorial Berenice, 2007 oraz K. GUTKOWSKA: *Afterpop – konwergencja (prawie) doskonała*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, nr 55/110, z. 2, s. 155–169.

⁵ Zob. M. del Pilar LOZANO MIJARES: *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco/ Libros, 2007 i przypis 34 we *Wprowadzeniu* w niniejszej książce.

poziomów znaczenia osiągane dzięki różnym zabiegom strukturalnym oraz upodobanie do sprawdzania erudycyjnego obeznania czytelnika.

Alejandro Cuevas w rzeczywistości nazywa się Alberto Escudero Fernández i używa pseudonimu, który już sam w sobie jest przykładem przygotowanej dla odbiorców zagadki w wielowymiarowej grze pisarza z tradycją i przeszłością literacką. Mianowicie nazwisko Cuevas można powiązać z latynoamerykańską literaturą *science fiction* z początku XX wieku, jako że żyjący wtedy Alejandro Cuevas zyskał przydomek „meksykańskiego mistrza strachu”⁶ i wydał popularny zbiór opowiadań zatytułowany *Cuentos macabros* (1911), co po polsku można przetłumaczyć jako *Makabryczne opowieści*. Jak zaznacza Haywood Ferreira, jedno z opowiadań najbardziej przypominające modelowy utwór fantastyczny to *El aparato del Doctor Tolimán*, opowieść o naukowcu cierpiącym na ejsotrofobię – jedną z tzw. fobii specyficznych: psychiczne zaburzenie polegające na irracjonalnym strachu przed obrazem samego siebie i swoim lustrzanym odbiciem. Opowiadanie to jest wyjątkowym przykładem literatury fantastycznej, ponieważ:

This is not a classic tale of a constructed human being, because the doubling in the story is more mental than physical. [...] The work deals with the fine line between life and death, as well as issues of paternity and descent based on a Lamarckian interpretation of heredity. In addition, the “apparatus” that Tolimán uses to revivify the dead does not belong purely to the realms of the scientific but incorporates elements of Sarlo’s “everyday” technology⁷.

Podobny typ bohatera – jednostki kreatywnej, neurotycznej, bardzo inteligentnej i jednocześnie wyalienowanej, życiowo zdezorientowanej – jest wykorzystywany przez Cuevasa we wszystkich jego powieściach: w kreacji Hectora/Achillesa (Héctor/Alquiles) w *Comida para perros* z 1999 („Karma dla psów”), Boba z *La vida no es un auto sacramental* też z 1999 („Życie to nie auto sacramental”), Waldsteina w *La peste bucólica* (2003) („Dżuma bukoliczna”)⁸ i – w końcu – w konstru-

⁶ „Mexico master of terror”. Zob. R. HAYWOOD FERREIRA: *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown, Wesleyan University Press, 2011, s. 186.

⁷ Ibidem, s. 186–187. Haywood Ferreira odnosi się tutaj do koncepcji i książki B. SARLO: *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.

⁸ Żadna z powieści Alejandra Cuevasa nie ukazała się (jeszcze) po polsku; wszystkie tłumaczenia tytułów są moje.

owaniu Eurymedonta (Eurimedonte) w *Quemar las naves* z roku 2004. Wszyscy wymienieni bohaterowie zostają usytuowani w specyficznym momencie historycznym bez wsparcia i wskazówek ze strony swych przodków i rodziców, toteż w większości przypadków jedynym punktem odniesienia i wyjścia w radzeniu sobie z rzeczywistością jest dla nich wiedza o świecie, jaką czerpią ze swych lektur. Ponadto światy wszystkich tych postaci – nauczyciela łaciny w szkole średniej, pisarza i wiecznego studenta, krytyka filmowego z założenia nieoglądającego filmów, które później recenzuje, oraz sfrustrowanego poety – obracają się wokół języka jako podstawowego narzędzia do zapewniania sobie przetrwania. To właśnie sprawia, że mają oni wyjątkową skłonność do ustawicznego i przesadnego analizowania każdego słowa, które w jakiś sposób ich dotyka, a przez to – niemal z lupą – doszukują się interpretacji każdego aspektu rzeczywistości (świata przedstawionego). Z tego powodu Cuevas często porzuca perspektywę narratora wszechwiedzącego, ustępując miejsca spojrzeniu danego bohatera, a czasem i innej postaci, dzięki czemu uzyskuje efekt mozaiki różnorodnych fokalizacji, naznaczonej mnogością perspektyw i – znaną nam już z wcześniejszych rozdziałów książki – grą w odsłanianie i zacieranie śladów tożsamości „mówiących”.

Warto dodać, że element fantastyczny przejęty od południowoamerykańskiego Cuevasa rzuca inne światło na konstrukcję prozy Cuevasa z Kastylii – wymykają się one bowiem jednoznaczному przyporządkowaniu do gatunku powieści, a przez to otwierają inne możliwości klasyfikacji jego utworów. Zbliżają się do modelu powieści sensacyjnej, sentymentalnej, fantastycznej, egzystencjalnej, kostumbrystycznej⁹ i realistycznej, satyrycznej, a także metapowieści. Gatunki te pojawiają się tu w kontekście takich motywów, jak np. Niemowlę z Cyny (el Niño de Estaño), tajemnicza postać o wyjątkowo kruchej kondycji z *Quemar las naves* czy fizyczno-werbalna przypadłość łącząca w interesujący węzeł fabularny motyle, poezję i śmierć w trzeciej powieści pisarza, *La peste bucólica*. Zgłębiając znaczenia wybranych chwytów użytych w opowiadaniu meksykańskiego Cuevasa o doktorze Tolimán, możemy w nim odnaleźć prawdopodobne źródło motywu sobowtóra Eurymedonta z *Quemar las naves*, szczególnego stanu jego młodszego potomka (wspomniane już Niemowlę z Cyny) oraz tematu niemożności przekazania następnemu pokoleniu pasji do kunsztownej liryki i uwielbienia dla ma-

⁹ Por. J.F. MONTESINOS: *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid, Castalia, 1972; R. ESPEJO-SAAVEDRA: *Autenticidad y artificio en el costumbrismo español*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2015; B. BACZYŃSKA: *Historia literatury hiszpańskiej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014, s. 298–304.

estrii w operowaniu wieloznacznością słowa. Szaleństwo Tolimána zdaje się odbiciem obsesji bohatera *Quemar las naves* na punkcie poszukiwania jedenastozgłoskowców w codziennej prasie i jego szczególnego zamiłowania do klasycznej formy sonetu. Poza tym zarówno Eurymedont i jego brat bliźniak/alter ego, jak i Tolimán ze swymi niezaspokojonymi pragnieniami i potrzebami oraz zaburzonymi relacjami interpersonalnymi, są powieściowymi ucieleśnieniami porażki i zduszonej w zarodku nadziei na poprawę męczącego ich *status quo*:

A comparison of “Doctor Tolimán” to texts of other scientist-inventors “in crime” – such as *Frankenstein* and those of our Latin American corpus – suggests that Tolimán bears a significant degree of responsibility for his own destruction, though this is due less to hubris than to the desire for revenge. One feature unique to the story is that only Tolimán (along with the narrator and reader) knows of his double’s existence. It has no physical presence, yet it rules his life and determines his future just as surely as the monster rules *Frankenstein*. In contrast to *Frankenstein*’s creation, however, Tolimán electrically regenerated being cannot be discussed in terms of the engendering of a new species. Like *Frankenstein*, Tolimán suffers from lost love and has no prospect of offspring, but – unlike the scientist-inventors of Shelley, Holmberg, and Quiroga – he is also incapable of generating life through science. While Cástulo was alive, Tolimán could not act independently of his father’s will. After Cástulo’s death – and Tolimán experiment on the cadaver – that influence continues in the particular form taken by Tolimán’s madness. Tolimán is unable to literally or figuratively “conceive of” a being that might continue after him, because he cannot escape the destructive relationship with his own progenitor¹⁰.

Na swój sposób zakleszczony w upodobaniu do zerkania wstecz – na to, co oferuje mu tradycja – tworząc postaci zdublowane i naznaczone ekscentrycznym akcentem dziwactwa, sam Cuevas woli istnieć w literackim obiegu jako *quasi*-kopia, zdublowany powieściopisarz, artystyczne „ja” o powielonej i od-tworzonej tożsamości. Tak czy inaczej, jakakolwiek by była korelacja między zamierzonym identyfikowaniem się Escudero Fernándeza ze strategią Cuevasa z Ameryki Środkowej i skala jego zapożyczeń, literatura fantastyczna początku XX wieku jest tylko jednym z licznych odniesień międzytekstowych obecnych w prozie Hiszpana. Równocześnie warto mieć na uwadze, że ostentacyjna intertekstualność, gra gatunkowymi modelami (literackimi i – patrząc nieco szerzej – kulturowymi) oraz zakamufLOWANA chęć przypodobania się

¹⁰ R. HAYWOOD FERREIRA: *The Emergence of Latin American Science Fiction...*, s. 192–193.

mniej wyrobionym czytelnikom to nie jedyne cechy, które zachęcają do zestawienia powieści Cuevasa z kontekstem współczesnej prozy polskiej.

W publikowanych w Polsce pod koniec XX i na początku XXI wieku pracach krytycznoliterackich wielokrotnie można napotkać opinię, wedle której młodzi prozaicy – „młodzi”, czyli należący do średniego i najmłodszego pokolenia – często rezygnują z tworzenia tekstów opisujących i oceniających polską rzeczywistość, szczególnie w jej aspekcie politycznym, społecznym czy państwowym¹¹, skłaniają się zaś ku analizie psychologicznej bohatera i eksponowaniu emocjonalnych uwarunkowań, których rolą jest napędzanie fabuły. Gani się ich za inklinację do eskapistycznego zanurzania się w tym, co intymne, wewnętrzne i niedostępne dla ewaluacji z punktu widzenia socjohistorycznego prawdopodobieństwa. Oskarża się ich też o skłonność do ulegania pokusie uczestnictwa w tworzeniu „kultury prostych emocji”¹²: pisanie książek, które winny stać się „sukcesem rynkowym”, przyjemną lekturką dla mas albo też – jeszcze bardziej pożądane – bycie „wydarzeniem medialnym”. Osądy tego typu bez wątpienia przystają do wybranych współczesnych tekstów powieściowych, ale nonsensem jest odnosić je do wszystkich polskich debiutów prozatorskich pierwszej dekady XXI wieku.

Jednym z przykładów wymykających się takiemu uproszczeniu jest pisarstwo Ignacego Karpowicza (ur. 1976), autora siedmiu powieści, który nie tylko nie ucieka od opisu bieżącego polskiego tu i teraz, ale i w pewien sposób, niejako mimochodem, poszerza jego spektrum. Udaje mu się to dzięki włączeniu weń aspiracji i pragnień rozbudzonych przez masowe uczestnictwo w kulturze globalnej, poprzez powieściową wiwisekcję swoich epistemologicznych potrzeb i doświadczeń podróźniczych (z Etiopii i innych państw Afryki). Uzyskuje to także dzięki tworzeniu wyrazistych, czasem przerysowanych światów przedstawionych, odwołujących się często do utrwalonych w świadomości Polaków aktualnych stereotypów oraz do zbioru ważnych, historycznych ikon. Ponadto unika schematycznego użycia powieściowego – czy powieściowych – „ja”.

Jego pierwsza powieść *Niehalo*, którą zadebiutował w roku 2006, ukazała się w Wydawnictwie Czarne, specjalizującym się w literaturze środkowoeuropejskiej, regionalnej, niszowej, raczej „awangardowej” i spotkała się z ciepłym przyjęciem krytyków oraz mediów. Przyznano

¹¹ Podobne stwierdzenie znajduje się m.in. w pracach Tomasza Burka, Romana Pawłowskiego i Kazimierza Koźniewskiego. Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa, Muza, 2009, s. 241.

¹² To termin użyty przez Przemysława Czaplińskiego w kontekście oceny literatury ostatnich lat XX wieku, pisanej już w „czasie normalnym”. Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004, s. 7.

wówczas Karpowiczowi m.in. Nagrodę Literacką im. Wiesława Kaza-neckiego, przeznaczoną wyłącznie dla artystów pochodzących z Białegostoku. Jak na ironię akurat niektóre środowiska z rodzinnego miasta Karpowicza poczuły się urażone wizją Białegostoku jako przykładu Polski patologicznej, miasta-mumii, urbanistycznego truchła architektonicznie i światopoglądowo przywiązanego do poprzedniej epoki, miasta z „Polski be czyli fuj”¹³, Polski drugiej kategorii¹⁴. Mimo regio-

¹³ Por. I. KARPOWICZ: *Niehalo*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2006, s. 14.

¹⁴ W artykule o współczesnej literaturze regionu podlaskiego Elżbieta Konończuk zaznacza, że:

Kiedy [...] ukazała się powieść Ignacego Karpowicza *Niehalo*, białostockie środowiska polonistyczne i katolickie zareagowały w sposób niewątpliwie ciekawy z perspektywy socjologii literatury, gdyż, odrzucając w oburzeniu powieść, dowiodły głęboko zakorzonego kompleksu prowincji. Z perspektywy czytelnika lokalnego, wychowanego na literaturze proponującej patriotyzm lokalny, a więc tematyzującej naturę, lokalną historię i osobliwości, powieść Karpowicza, krytykująca współczesną polską rzeczywistość na przykładzie Białegostoku, zdawała się obrażać godność jego mieszkańców, nawet jeśli to miasto było tylko pretekstowym miejscem akcji. Białostocki odbiorca, żyjący z piętnem mieszkańca Polski B, prowincji najbardziej wysuniętej na wschód [...], raczej oczekiwałby od literatury pochwały zamieszkiwanego przez siebie miejsca [...] niż wyrażonej w groteskowym obrazie druzgocącej krytyki, wymagającej w odbiorze dojrzałości czytelniczej oraz wykazania zrozumienia dla postawy autoironicznej. Bohater powieści Karpowicza jest mieszkańcem miasta, w którym wszystko jest niehalo, „miasta z przetrąconym kręgosłupem”, którym rządzi bylejakość, głupota i marazm, a więc miasta, z którym trudno się identyfikować.

E. KONOŃCZUK: *Eks-centryczność regionalna. O współczesnej literaturze Podlasia*. W: (Nie)przezroczystość normalności w literaturze polskiej XX i XXI wieku. Red. H. Gosk, B. KARWOWSKA. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2009, s. 176. Trzeba jednak dodać, że analiza literacko-okolicznościowych poczynąń Karpowicza na gruncie regionalnym wykazuje jego co najmniej ambiwalentny stosunek do Białegostoku i podlaskiego. Oto w słowie wstępnym do albumu zdjęć Tomasza Tomaszewskiego autor *Ości* podsumowuje Podlasian już w zupełnie innym tonie:

Człowiek podlaski występuje w wielu wariantach. Są to warianty narodowościowe (Polacy, Białorusini, Litwini, Ukraińcy, Tatarzy, Żydzi, ostatnio Czeczeni oraz jeden Kostarykanin), językowe, religijne, światopoglądowe, płciowe, seksualne. Są to warianty młodsze i starsze, w odzieniu wierzchnim rozbudowanym do T-shirta lub zimą nawet palta i w letnim bikini, w staroobrzędowej bani i cerkwi, pośród krosen i pisanek. [...] A wszystkie te warianty człowieka podlaskiego, na które możemy zerknąć dzięki przenikliwości i otwartemu oku Tomasza Tomaszewskiego, wszystkie one zapewniają coś, co staje się powoli równie egzotyczne i wymarłe jak dinozaury. One zapewniają atmosferę. Atmosferę życzliwości.

I. KARPOWICZ: *I zapewnia się atmosferę. Życzliwości*. W: T. TOMASZEWSKI: *Zapewnia się atmosferę życzliwości. Overwhelmed by the Atmosphere of Kindness*. Białystok, Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego, 2012, s. 5.

nalnej krytyki *Niehalo* nadal cieszy się zainteresowaniem, tym bardziej że wznowiono je przy okazji promowania nowszych tytułów pisarza¹⁵. Warto przypomnieć, że za swój debiut Karpowicz otrzymał pierwszą nominację do Paszportu „Polityki” – nagrody, jak się zdaje, chyba nie tyle ważnej merytorycznie, ile medialnie. Powieść tę określano w prasie nawet jako najciekawszy debiut literacki roku 2006¹⁶. Postrzegana jako eksperymentalna i przełamująca gatunkowe konwencje, powieść ta w porównaniu z następnymi publikacjami Karpowicza zdaje się ledwie partyturą, wprawką i zapowiedzią tendencji, które konstytuują poetykę powieściową pisarza. Co można zauważyć już w *Niehalo*, a co zyskuje coraz większe znaczenie w kolejnych jego utworach, to: tendencja do funkcjonalnego rozwarstwiania narracji, oscylowanie wokół poetyki snu, fantastyki i surowego realizmu¹⁷ (może nawet lirycznego tremendyzmu w wydaniu *à la* Carmen Laforet), szerokiego użycia groteski, poetyki absurdu¹⁸, cytacji i mniej lub bardziej zawoalowanych zapożyczeń,

¹⁵ W czerwcu 2013 roku zajmujące się rozpowszechnianiem nowszych tytułów Karpowicza krakowskie Wydawnictwo Literackie wydało *Niehalo* „w odmienionej szacie graficznej i w nowym opracowaniu”. Zob. <http://www.wydawnictwoliterackie.pl/ksiazka/2536/Niehalo---Ignacy-Karpowicz> [dostęp: 5.05.2015].

¹⁶ Zob. M. KOCHANOWSKI: *Ta „brudna” powieść – Marek Kochanowski o „Niehalo” Karpowicza*. „Kurier Poranny”, 2.03.2007, <http://www.ksiazka.net.pl/modules.php?name=News&file=article&sid=9389> [dostęp: 5.05.2015].

¹⁷ „Bezwzględny” dla opisywanych postaci. Dla przykładu warto zacytować szczególnie dobitny, werystyczny opis bohaterki *Balladyn i romansów*, odzierający jej ciało i egzystencję z wszelkiej aury wysublimowania czy piękna:

Czuła zmęczenie po przepracowanym tygodniu oraz zadowolenie z dwóch nadchodzących dni. Oczywiście piękły. Najwyraźniej była już za stara, żeby płakać sobie ot tak, po nic, na pusto. Poszła do łazienki [...] usiadła na sedesie. Niektóre z włosów łonowych już posiwiały, pierwsze jaskółki starości, gdy latają nisko, latają na deszcz. Sikała wąską strużką. [...] Rozebrała się do naga jak kura do rosołu, do filmu zostało pół godziny. Puszczali *Trędowatą*. Zanurzyła się w gorącej wodzie i pianie, z romansem w dłoniach. [...] Wiedziała, jak skończy się romanse, tylko dlatego czytała, że znała koniec, zanim go poznała. Życie jest od niespodzianek. Książki muszą być stabilne, solidne. Dobro do dobra. Kara za zbrodnię. Mężczyzna do kobiety. Za wyrzeczenia – nagroda. Wyszła na chodniczek niczym Afrodyta z morskiej piany, dość dawno temu. To była skromna wersja, dostosowana do skromnego życia, w atrybucji codzienności, jedyna dostępna muszla – klozetowa. Zamiast amorków – dwa kinkiety. I lustro zaparowane jak pojedyncza fasetka wielkiego oka. [...] Olga była starą panną, według najnowszej nomenklatury: singielką. Macica nietknięta, nerwy na wodzy, lat pięćdziesiąt.

I. KARPOWCZ: *Balladyny i romanse*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2010, s. 9–10.

¹⁸ Poetykę absurdu pojmuję się tu w sposób, który Julian Kornhauser opisał w jednym z artykułów poświęconych twórczości Tadeusza Różewicza, mistrza opisu absur-

a więc znowu – konstruowania tekstu opartego na gęstej sieci intertekstualnych odwołań, co kazało krytykom przyrównać Karpowicza do Witolda Gombrowicza, Jerzego Krzysztonia, Mirona Białoszewskiego, Tadeusza Konwickiego czy Doroty Masłowskiej¹⁹. Jak zauważa Dariusz Nowacki, *Niehalo* pokazuje Karpowicza jako „bardzo inteligentnego szydercę” i jednego z „debiutantów, którzy machają piórem jak starzy wyjadacze”²⁰. Potwierdziły to jego kolejne książki: *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)* (2007), *Gesty* (2008), *Balladyny i romanse* (2010), *Ości* (2013) i *Sońka* (2014), zwłaszcza że odkrywają bardziej wyrafinowany charakter jego prozy. Objawia się on w wielopoziomowej grze autokomentarzem, zręcznością w operowaniu stylizacją i polistylowością, humorem i wprowadzaniu genologicznej, hybrydycznej różnorodności. W efekcie Karpowicz oferuje prozę mozaikową, kalejdoskopową, pełną dynamicznych zmian w obrębie narracyjnej perspektywy, a zatem wszystko to, co znajdujemy również i u Alejandra Cuevasa.

Znamienne, że Karpowicz jest oficjalnie przedstawiany nie tylko jako pisarz, ale także jako tłumacz – otwiera to szerzej pola interpretacji sytuujące się poza polskojęzycznym kokonem. W materiałach wydawniczych podaje się, że tłumaczy z języków angielskiego, amharskiego i – co najbardziej interesujące w kontekście Cuevasa – hiszpańskiego²¹; poszerza to bowiem zapewne genologiczną, socjologiczną i historyczno-literacką świadomość autora *Cudu*. Nie sposób ocenić, czy Karpowicz o Cuevasie słyszał, ale nie można tego wykluczyć.

Tym, co przykuwa uwagę czytelnika już na pierwszy rzut oka, to fakt, że i *Quemar las naves*, i *Gesty* zostały zamknięte w bardzo uporządkowanej, precyzyjnie ustrukturyzowanej formule, więc przynajmniej

du egzystencji i codzienności, a także hybrydyzacji form *quasi*-poetyckich, *quasi*-prozatorskich:

Poetyka absurdu polega na tworzeniu sytuacji nadrzeczywistych [...] i beckettowskiej atmosfery pustki i strachu [...]. Opisywana rzeczywistość nosi ślady wielkiej katastrofy. [...] Nadzieja stała się słowem nieznanym.

J. KORNHAUSER: *Wizja i równanie*. „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 2 (50), s. 23. Wersja elektroniczna artykułu: <http://www.kwartalnik.art.pl/2006/2/str23.htm> [dostęp: 6.05.2015].

¹⁹ Enumerację tę zawarł m.in. Marek Kochanowski w przywoływanej już tutaj recenzji *Niehalo*: M. KOCHANOWSKI: *Ta „brudna” powieść – Marek Kochanowski o „Niehalo” Karpowicza...*

²⁰ Zob. D. NOWACKI: *Niehalo, Karpowicz, Ignacy*. „Gazeta Wyborcza”, 8.05.2005, <http://wyborcza.pl/1,75517,3331638.html> [dostęp: 5.05.2015].

²¹ Od lat jednak nigdzie nie udaje się odnaleźć informacji o konkretnych tłumaczeniach pisarza. Nie wiadomo więc, jakiego charakteru miałyby być te przekłady – specjalistyczne, naukowe, literackie etc., a szkoda.

z tego względu zdają się swoistymi, postmodernistycznymi, literackimi bibelotami. Tytuł powieści Cuevasa można sparafrazować jako nie-
możliwość powrotu, co przywołuje skojarzenia z tym, co nieuniknione, z koniecznością podporządkowania się biegowi wydarzeń, niezależnemu od doświadczonego ich podmiotu. Bohater *Gestów*, Grzegorz, zmaga się z podobnymi problemami, z którymi walczy Eurymedont u Cuevasa: z upływem czasu, poczuciem kruchości i ulotności własnej egzystencji, uczuciem zagubienia, szczególnie w relacjach z innymi, próbą pokonywania albo zaakceptowania swoich słabości, nawracającym rozproszaniem samowiedzy oraz poczuciem niespełnionego samopoznania, a w końcu: trywialnym, pospolitym kryzysem wieku średniego. Gra w zwielokrotnione aluzje mitologiczne (mityzacyjne), nieustające rozszady literacko-recyclingowe i sposób alfabetycznego ułożenia materiału powieściowego nadają *Quemas las naves* charakter uniwersalistycznego i jednocześnie zadziornie zagmatwanego. *Gesty* z kolei opierają się na aliteracyjnym tytułowaniu następujących po sobie rozdziałów, przez co stają się – na swój sposób – kołysanką-rymówką, opowiadającą o drodze bohatera ku śmierci (post-Bakowską umieranką?) oraz przydługim, zawiłym epitafium prozą, zjadliwym i dobrodusznym jednocześnie. Ze względu na swą wyjątkową strukturę, *Gesty* można by postrzegać nawet jako polską *Grę w klasy*.

Igranie (z) formą zarówno w przypadku Cuevasa, jak i Karpowicza, zawsze było ważnym znakiem rozpoznawczym ich powieściowych struktur. Funkcję dominanty kompozycyjnej w *Gestach* Karpowicza przejął numer czterdzieści, co autor wyzyskuje na wszelkie sposoby i na przeróżnych poziomach, dzięki czemu czterdziestka wpływa zarówno na kształt powieści, jak i na ukryty w tekście sens symboliczny (to symbol pokuty i czasu potrzebnego do odrodzenia się na nowo²²). Z jednej strony więc tytułami poszczególnych rozdziałów jest czterdzieści wyrazów rozpoczynających się na literę „g”²³, z drugiej zaś – bohater Grze-

²² W. KOPALIŃSKI: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza RYTM, 2003, s. 204.

²³ Chodzi o następujące wyrazy i wyrażenia: *gałęzie, ganek, gazety, groby, gry, gromady, guzik, garderoba, geografia, gdybym, genetivus, gong, Gucio, gdzie indziej, galanteria, góry, gazik, glina, G 35*: to symbol stwardnienia rozsianego – nieuleczalnej choroby, na którą cierpi Kasia, dziewczyna bohatera z czasów szkoły średniej, *garda, garnitur, grudzień, gorąco, goście, guma, granice, guz, gips, Glenturret Single Cask*: to gatunek whisky, którym bohater raczy się w towarzystwie Pawła, starego znajomego i jednocześnie swojego lekarza, a ten wraz z upływem czasu staje się jego najlepszym przyjacielem, *głowa, godziny, gielda, gwarancja, gdy, gruczoły, geometrie, gardło, Grzegorz, gramy, glosa*: tutaj oznacza to dopowiedzenie, relację z tego, co wydarzyło się po śmierci Grzegorza – Karpowicz przypisał mówiące

gorz, który swym imieniem wpisuje się w ten aliteracyjny porządek, w chwili fabularnego klimaksu kończy ostatni dzień czterdziestego roku życia. „Moment” ten jest więc i fabularnym punktem kulminacyjnym, i zwieńczeniem Grzegorzowego życia. Bohater Karpowicza portretuje czterdziestolatka, który z czasem, rozmawiając z chorą matką i wspominając swoje życie, zaczyna czuć się lepiej z samym sobą, na krótko przed niespodziewanym *grand finale* swojego życia – finałem przedwczesnym i ironicznie rozplanowanym. W Biblii liczba czterdzieści też przecież często zyskuje specjalne znaczenie²⁴; pojawia się w kontekście czterdziestu dni, w których wystawia się na próbę siłę charakteru, opór i determinację wybranych postaci (Mojżesza na górze Synaj, Eliasza czy samego Jezusa, poszczącego na pustyni przez czterdzieści dni w oczekiwaniu na swoją śmierć i zmartwychwstanie). Ponadto w kontekście powieści warto pamiętać o czterdziestoletnim czasie trwania pustynnych peregrynacji ludu wybranego po wyjściu z Egiptu oraz czterdziestodniowym potopie, z którego uratował się wyłącznie Noe, jedyny, który zasługiwał na Bożą pomoc i wsparcie. Podróże, katastrofy, jednostkowe ocalenia, odkupienie i kres – wszystkie te zakresy mieszczą się w symbolice tej nieprzypadkowo przywołanej przez Karpowicza liczby. W jego utworze znajdujemy czterdzieści całostek – przypominających raczej nie tyle rozdziały, a tematyczne pigułki, czterdzieści punktów odniesienia, czterdzieści filarów pamięci, czterdzieści detali codzienności, w których zamyka się jednostkowe życie i – w końcu – czterdzieści kroków zbliżających bohatera do zaakceptowania rzeczywistości, a tym samym – do metanoi. Ta przynależna do dyskursu teologicznego i psychologicznego kategoria zdaje się najadekwatniej oddawać charakter procesu duchowej ewolucji, która – boleśnie – zmienia Grzegorzową percepcję życiowych sukcesów i porażek. Metanoja to przecież właśnie poważna zmiana perspektywy w rozwoju osobistym, dotycząca często sfery duchowości, nierzadko prowadząca do konwersji i kompletnej zmiany hierarchii wartości, akceptowanej przez osiągnięcie wyższego pułapu emocjonalno-intelektualnej dojrzałości, niezbędnej do doświadczenia metanoi. *Gesty* Karpowicza pokazują więc przeistoczenie bohatera sfrustrowanego, przegranego i zrezygnowanego w samoświadomą jednostkę, która poprzez konieczność obcowania ze starością i ułomnością matki (i jej ciałem), przez skrucę i głęboką refleksję na temat fundamentów swojej tożsamości, odzyskuje – paradoksalnie – zdolność odczuwania radości wyłącznie z tego, że żyje. Z tego też względu w ostatnich częściach

„ja” z tego fragmentu Kasi, najważniejszej – po matce – kobiecej postaci występującej w powieści.

²⁴ Zob. np. znowu: W. KOPALIŃSKI: *Słownik mitów i tradycji kultury...*, s. 204–205.

książki, zamiast kolejnej partii wewnętrznego monologu rozbudzanego nostalgią, rozczarowaniem i zniechęceniem, znajdujemy zapewnienia bohatera o wierze w możliwą poprawę, mimo wszechobecnego motywu choroby psującego próbę utrzymania tej iluzyjnej idylli:

Nie mam apetytu. „Jedz”, mówi matka. „Musisz jeść”, powtarza Paweł. Denerwują mnie, choć, przynajmę, po raz pierwszy od lat cieszę się na święta. Uspokajają mnie znajome przedmioty. Uspokaja perspektywa spotkania z bratem i Kasią. Będzie dobrze. Nowy początek. Kolejny. [...] Zacząłem wierzyć, że będzie dobrze. Odzyskałem matkę, brata, Kasię. Znalazłem przyjaciela. Będzie dobrze, zaczynam wierzyć. Zacząłem jeść, nie mam ochoty. Kiedyś przeczytałem, że dusza waży dwadzieścia jeden gramów: różnica wagi człowieka żywego i martwego. Chyba już nie mam duszy. Po śmierci będę cięższy o moje dwadzieścia jeden gramów. Po śmierci moja dusza wróci do mnie. Poniosłem klęskę. Pretensjonalną klęskę. Klęska została wpisana w sieć moich żył, a sieć żył – w płątaninę zdań. Ale nie wstydzę się, wierzę, że wyjdę poza czterdzieści słów. To zawstydzające. Ta chęć przeżycia²⁵.

To ostatnia część *quasi*-dziennika bohatera *Gestów* – monologu napędzanego przez ambiwalentną mieszaninę rozgoryczenia, utraty złudzeń i pulsującej nadziei na przychylną odtrącaną przez bohatera-narratora opatrność. Po niej następuje *Glosa*, w której fokalizatorem jest Kasia – też chora, także znająca przeszłość i terażniejszość bohatera – tak z dobrych, jak i żenująco-śmiesznych stron. Wykorzystując stary wybieg wplecenia w ramę powieści komentarza z zewnątrz, Karpowicz dołącza tę część, by zintensyfikować ironiczny wydźwięk pobrzmiwający w narracyjnych konwencjach przyjętych przez prowadzącego swój wywód Grzegorza. Zwielokrotnienie poziomów narracji i dystans do stylu części wcześniejszych jest Karpowiczowi potrzebny do tego, by wyeksponować funkcję podmiotu czynności twórczych, dysponenta reguły²⁶ i wykorzystać postać Kasi w *Glosie* jako swoistej *porte-parole*, będącej nie tylko rzecznikiem narratora i reporterką z ortodoksyjnego pogrzebu Grzegorza, ale również naddanym elementem meta- – krytykiem powieściowych technik zastosowanych w *Gestach*:

Na cmentarzu zebrało się sporo osób. Data bardzo niefortunna – tuż po Bożym Narodzeniu, chwilę przed sylwestrem. Spadł śnieg. Ludzie

²⁵ I. KARPOWICZ: *Gesty*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2008, s. 255–256. Każdy cytat pochodzi z tej edycji, każdy opatruję oznaczeniem G i numerem stron(y).

²⁶ Por. A. OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA: *Relacje osobowe w komunikacji literackiej*. W: EADEM: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*. Kraków, Universitas, 2001, s. 100–116.

w żałobie, drzewa i nagrobki w śniegu. Prawie nikt nie mówił. [...] Przybyli też aktorzy. Tych znam z ekranu. Ceremonia przebiegała spokojnie i rutynowo. Niektórzy płakali. Ja nie płakałam. W cerkwi było zimno. [...] Rzuciłam garść ziemi, żeby się nie wyróżniać. Złożyłam kwiaty, wiązanek goździków. Lubił goździki. [...] W końcu marca zadzwonił ktoś z wydawnictwa. [...] Zgodziłam się przeczytać tekst.

– Ostatni tekst – powiedział ktoś w słuchawce.

Przeczytałam. Nie wiedziałam, co napisać. Wstęp lub posłowie – dali mi wolną rękę. Najpierw przygotowałam spis treści. Następnie przygotowałam drugi spis treści. Nie jestem redaktorem. Nie umiem zredagować własnego życia ani nawet miasta, w którym mieszkam. [...] W zapiskach Grzesia uderza mnie kicz. Mogłabym powiedzieć, że Grześ popełnił plagiat życia. Czytałam esej Marii Janion, jeszcze na studiach. Zapamiętałam jedno zdanie, niestety bez kontekstu, że kicz to nieuzasadnione dążenie do harmonii, apologia „prostych” wartości moralnych, opatrywanie wszystkiego happy endem, jakoś tak. [...] Być może powinnam napisać, że Grześ był najwspanialszym człowiekiem, jakiego spotkałam. Był miłością mojego życia. [...] Tak się pisze. To taka grzecznościowa formułka. Ale to nieprawda. [...] Nie zdążyliśmy się zobaczyć w dniu jego czterdziestych pierwszych urodzin. Odszedł dzień wcześniej. Nie był najwspanialszym człowiekiem, jakiego spotkałam. Być może za kilka, kilkanaście lat stanie się taką osobą. Wiem, co mówię. To ja wybrałam tytuł ostatniego rozdziału. To ja mam możliwość skomentowania i zamknięcia jego życia. Nie chciałam tego wyróżnienia.

G, 257–258

Prawie bezosobowy opis z pierwszego akapitu to nie tylko raport z pogrzebu, ale i odejście od stylu monologu Grzegorza – stylu pełnego dygresji, odwołującego się do emocjonalnego odbioru rzeczywistości, a przy tym naznaczonego szczególną precyzją w dookreślaniu odcieni znaczeniowych zachowań, gestów i uczuć. Język tego rozdziału cechuje stylizacja na surowość, drętwość i niezdarność sposobu prowadzenia wywodu podmiotu literacko niewprawnego. Zmieniając styl, Karpowicz zmienia punkt ogniskowy powieści – przesuwając go na inny plan narracji. Gra statusem postaci Kasi, ponieważ to ją obarcza autorstwem dwóch spisów treści²⁷ i tytułu ostatniego rozdziału – pozwala więc na to, by postać przejęła wpisana w warstwę strukturyzowania wszechwiedzę i wszechmoc – przypisane zazwyczaj podmiotowi czynności twórczych.

²⁷ Rzeczywiście obydwa znajdują się w powieści: *Spis czterdziestu rzeczowników* (z numerami stron; G, 259–260) i *Spis czterdziestu liczebników* (odsyłających do pojęć na „g”; G, 260–261).

Epitet ten brzmi trochę drwiąco w obliczu suchego stylu Kasi, który od czasu do czasu daje się przysłonić wstawce bardziej sentymentalnej („Lubił goździki”, „Brakowało mi go, zanim umarł”; G, 258), choć poprzez pogrzebową okoliczność i przejawianą przez bohaterkę świadomość niedopasowania, niezręczności swojego położenia jako narratorki i redaktorki, Karpowicz podsyca niepewność podmiotu (Kasi) względem wydzwiku treści zawartych w wymuszonym na niej posłowie. Obecne w tej części zwątpienie w trafność słów przygotowanych z myślą o pożegnaniu mężczyzny, którego w przeszłości bohaterka kochała, zwracają uwagę na kolejną kwestię – wyraźną na dwóch poziomach narracji troskę o szczerość i możliwość zbliżenia się do prawdy w sądach na temat „ja” i innego – w całej jej nagości, zaniedbaniu i wywołanego przez nią skrępowania. Jak wiadomo, nie można doświadczyć metanoi bez wyparcia, żalu, a w końcu – akceptacji. Zakończenie powieści jawi się więc jako efekt przewrotnej, okrutnej ironii, ponieważ na sąsiadujących stronach zderza się nadzieję – rozbudzoną w Grzegorzu uczącym się na nowo życia ze swoją rodziną i z chorobą – z opisem śmierci: jednocześnie spodziewanym i niespodziewanym końcem, ubranym w kontrastowo ubogi, a przy tym dobitny styl.

Rozdziały poprzedzające odzyskanie zwodniczej nadziei przez bohatera i podsumowującą całość *Głosę* przedstawiają go jako postać rozczarowaną, rozzłoszczoną i sfrustrowaną życiem. Jak podkreślał sam Karpowicz w klipie promującym książkę²⁸, pasmo niepowodzeń Grzegorza rozciągało się od szkoły średniej i przerodziło się w łańcuch doświadczeń prowadzących go do poczucia obezwładniającej klęski – do punktu zero (punktu wyjścia powieściowej fabuły), w efekcie czego próbował osiągnąć nowy dlań pułap samokontroli i samopoznania. Sposobem na to miało być właśnie uporządkowanie całego bagażu egzystencjalnego w czterdziestu fragmentach o aliteracyjnych tytułach. Kryzys wieku średniego, strach przed śmiercią swoją i bliskich, niechętnie dopuszczane do głosu poczucie obowiązku, każące bohaterowi zająć się chorą matką, która – jak na ironię – zdążyła go jeszcze pochować, słowna niemoc, która uniemożliwia Grzegorzowi wykonywanie pracy jako dramaturga²⁹, determinacja w prowadzeniu diarystycznej autote-

²⁸ Zob. *Ignacy Karpowicz „Gesty”*. [Film]. Oficjalny kanał YouTube Wydawnictwa Literackiego, http://www.youtube.com/watch?v=zB_r8lIW2228 [dostęp: 8.05.2015].

²⁹ Zawód scenarzysty i reżysera teatralnego nie jest tu oczywiście przypadkowy. Karpowicz już wielokrotnie przejawiał inklinacje do wykorzystywania szekspirowskiej metafory życia jako teatru, włączając w swe powieści Goffmanowskie pojmowanie społecznego (bez)ładu. W *Słońce* z 2014 odwołuje się nie tylko do spektaklu historii i przybierania określonych ról w konkretnych kontekstach interpersonalno-kulturowych, ale i wpro-

rapii, czyli nostalgiczno-analitycznego codziennego pisania rządzącego porządkiem jego nowej rzeczywistości – wszystkie te osie współtworzą (auto)portret rozpaczliwie smutny i na swój sposób poruszający. Jak mówi sam autor: „literatura jest tylko – czy może aż – jedną z form przeżywania i doświadczania kłęski”³⁰. Szczególnie adekwatnym narzędziem do mówienia o przegranej zdaje się autobiografia, autofikcja lub przemieszanie obu porządków (mowa tu o przypadku włączenia formy autobiograficznej w fikcję literacką, niczym w „klasycznej” powieści łotrzykowskiej)³¹. Perspektywa auto- pozwala wszak na pewien poziom spontaniczności (szczególnie w formie dziennika), zakładanej – przez czytelnika – szczerości i swobody, pisarskiego egocentryzmu i bezwstydnego samobiczowania się³². *Gesty* zawierają wiele fragmentów, w których dominuje realistyczny, antyestetyczny opis cierpienia chorego ciała – zarówno Grzegorza, jak i jego matki, rozwoju raka oraz zmieniających się zdolności intelektualnych bohatera, zdiagnozowanego

wadza postać o własnym imieniu – Ignacego, któremu wyznacza rolę aktora i swojego stochastycznego *porte-parole*:

Jestem Ignacy, występuję w trzeciej osobie. Występuję przypadkowo, występuję sam przed sobą. Siedzę teraz w ostatnim rządzie, a może leżę w łóżku. To zależy od nocy. Jestem strażnikiem tej bajki. Jej ryzykownym redaktorem i przygodnym bohaterem. Reżyserem i historykiem. Wyjdę z teatru ostatni albo pójdę do sklepu nocnego. To zależy od nocy, czy siedzę w ostatnim rządzie, czy leżąc w łóżku, czekam na bezsenność. (Aktor grający Ignacego siada obok Soni i Miszy).

I. KARPOWICZ: *Sońka*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2014, s. 129.

³⁰ Ignacy Karpowicz „*Gesty*”. Oficjalny kanał YouTube Wydawnictwa Literackiego... 3:06–3:14.

³¹ *Gesty* nie są przecież ani autobiografią Karpowicza, ani autofikcją (zgodnie z autofikcjonalnymi wyznacznikami przedstawionymi przez Manuela Alberkę – por. przypis 50 na s. 72 – brakuje tu m.in. bohatera o imieniu pisarza).

³² W kontekście autobiografizmu *Gestów* warto zacytować fragment wywiadu z Karpowiczem z roku 2009, którego udzielił, by promować powieść:

Janusz Paliwoda: W rozmowie z „Kurierem Porannym” stwierdziłeś, że ta książka jest projekcją Twojej osobistej kłęski, którą poniesiesz za kilka lat, ponieważ priorytetem jest dla Ciebie pisanie, a nie drugi człowiek. Brzmi to cholernie pesymistycznie. Co będzie po tej kłęsce?

Ignacy Karpowicz: Rzeczywiście, *Gesty* to taka biografia progresywna. To zapis osobistej kłęski, na którą właśnie pracuję, podejmując takie a nie inne decyzje. Bo co do tego, że poniosę kłęskę, nie mam żadnych wątpliwości. Ludzie zwykle przegrywają swoje życie. Nie ma powodu, żebym ja nie przegrał. A co następuje po kłęsce? Nie wiem. Prawdopodobnie człowiek żyje dalej. A może umiera? Zapytaj mnie o to za dziesięć lat.

J. PALIWODA: „*Żeby przegrać, trzeba się napracować*”. Z Ignacym Karpowiczem rozmawia Janusz Paliwoda. „ArtPAPIER” 2009, nr 139, <http://artpapier.com/index.php?pid=2&cid=1&aid=1953> [dostęp: 5.05.2015].

i leczonego przypadkiem, początkowo nieświadomego powagi sytuacji. Część krytyków ganiła Karpowicza za nadużywanie terminologii medycznej i obsesyjne powracanie do kwestii tanatologicznych³³, jednakże zdaje się, że przywiązanie do problematyki umierania, dotyczącej zdecydowanej większości postaci *Gestów* i będącej ich drugim pod względem ważności motywem przewodnim (pierwszym, jak już zaznaczono, jest życiowa przegrana), łączy słabości ludzkiego ciała i ulotność jego myśli, jakkolwiek błyskotliwe by nie były, z przekonaniem o sile psychologicznego oddziaływania literatury. Przelanie życia na papier to przecież gest dający jednostce poczucie, że możliwe jest oszukanie finitywności istnienia; to tak naprawdę jedyne, co może w przypadku życia nieopatrzonego wybitnymi osiągnięciami czy wyjątkowym splendorem mieć jakąś wymierną, utrwaloną wartość. Wartość ta naznaczona jest przy tym poświęceniem, ponieważ zdobywa się ją kosztem bycia bez pisarskiego filtra, trwania z innymi, po prostu, rutynowego życia tu i teraz:

Gesty – poza byciem opowieścią na temat samotności, wyobcowania, nieco za późno odkrytego domu połączonego z potrzebą uporządkowania przeszłości – są książką „o niemożności wyjścia pisarza poza rolę »artysty«, to znaczy osobnika niedostosowanego, charakteryzującego się dość standardową socjopatią, standardowo obsługiwaną przez bieżący model społeczeństwa”³⁴.

Analizy teozoficzne i eschatologiczne zbliżone do chrześcijańskiej ortodoksji (w niektórych fragmentach bliskie też katolicyzmowi) przeplatają się tutaj ze świadectwem społecznego wyobcowania i utraty umiejętności efektywnego porozumiewania się z innymi. Karpowicz poszerza ekspresyjny rozmach powieści wzbogacając język, często tylko pozornie reportersko-realistyczny, mnogością figur retorycznych, dając się ponieść nieograniczonej wolności, którą gwarantuje mu forma rozpasanego monologu rozbitego wewnątrznie bohatera. Przykładem niech będzie fragment z opisem jednej z niewielu przyjemności Grzegorza, który – pomimo swej pomysłowości i pozornej lekkości stylu – mówi w istocie nie o hedonistycznie pojmowanej eudajmonii, a raczej o upadku i słabości bohatera:

Alkohol pomaga okiełznać czas, rozmiękcza przeszły, zamazuje przyszły. [...] Każdy ma miejsce, w którym może się schronić. Jakiś rozpadający

³³ Zob. A. Nęcka: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice, Oficyna Wydawnicza WW, 2010, s. 174.

³⁴ Ibidem, s. 175.

się dom po prababci. Ławkę w parku. Jakies miejsce w korze mózgowej. Wspomnienie albo marzenie. Coś.

Moje schronienie jest ze szkła. Na szkle etykieta. Na etykiecie informacja: ile lat temu zwarzona brunatną ciecz (najczęściej dwanaście lub dwadzieścia cztery; moi apostołowie, niekiedy widziani podwójnie). Moje ciało dobrze toleruje alkohol, lepiej niż brak snu lub nadmiar pytań.

Moje schronienie to taki punkt w układzie odniesienia, odniesienia do niczego, w którym nic nie muszę, niczego nie pamiętam, to czas, w którym zasypiam, zasypiam naprawdę albo wyobrażam sobie, że zasypiam: palce nie znajdują zaczepienia na szklanych ścianach, opadam na dno i obejmuję w embrionalnej pozie butelkową wyspę – szklane „nic” i przezroczyste „od jutra nie piję”, deformujące świat, a obok pilot, przyprószony popiołem z papierosa, do telewizora.

G, 96–97

Po trzech miesiącach nawigowania pomiędzy portami tabletek, szpitala i wypadających spomiędzy ścian domu fotografii jestem zmuszony do stawienia czoła miałkiej rzeczywistości: moja rzeczywistość została ulepiona ze zdarzeń niegodnych wzmianki, wspomnień banalnych i pospolitych, których właściciela nieraz trudno dojść, ze smaków wybrakowanych, zwietrzałych zapachów, błędów dotyku.

Muszę stawić czoła zwyczajności i pospolitości. Nie przypuszczałem, że to tak trudny przeciwnik. Trudny, bo nieuchwytny, twardy, bo rozproszony, żeby nie powiedzieć, samo się ciśnie na usta, wykrzywione – rozsiany.

G, 185

Obydwa cytaty oddają bogate spektrum retorycznych technik, które Karpowicz stosuje w swej prozie: są tu przecież powtórzenia, paralelizmy składniowe, porównania, metafory, personifikacje, aliteracje, hiperbole, katafory, enumeracje. Środki te służą przede wszystkim stworzeniu jak najpełniejszego obrazu zatrutej goryczą psyche bohatera, a jednocześnie – parabolizacji, metaforyzacji i usymbolicznianiu otaczającej go rzeczywistości (Polski z początków XXI wieku). Ze względu na drobiazgowość i wyjątkową misterność w stylistyczno-obrazowym kształtowaniu świata przedstawionego tej³⁵ i innych powieści Karpo-

³⁵ Polemizuję tutaj z opinią Wojciecha Rusinka, który pisał, że: „[w *Gestach* – K.G.-O.] [...] Karpowicz pokusił się [...] o użycie stylu pozbawionego literackich fajerwerków – stylu ascetycznego, depresyjnego, niemal sprawozdawczego”. W. RUSINEK: *Horror metaphysicus. O twórczości Ignacego Karpowicza*. W: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*. Red. A. NĘCKA, D. NOWACKI, J. PASTERKA. Cz. 1. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, s. 131. Nie do końca zrozumiałe zdaje się przyrównanie „depresyjności” stylu do wyszukania formalno-językowego (tak rozumiem w kon-

wicza przez wielowymiarową konstrukcję podmiotu i różnego rodzaju formalne gry, można by spróbować spojrzeć na twórczość Karpowicza jak na – odwołując się do terminu Włodzimierza Boleckiego, którym określał pisarstwo Witolda Gombrowicza, Brunona Schulza i Witkacego – nowy „poetycki model prozy”³⁶. Prozy – dodajmy – innowacyjnej językowo, wyszukanej formalnie i zdolnej (przynajmniej na razie) do odzwierciedlenia ducha współczesności.

Poetyzacja (w) imaginarium Karpowicza intryguje w kontekście najnowszej prozy hiszpańskiej, ponieważ jeden z bardziej obiecujących pisarzy hiszpańskich (uściślając: baskijskich, wydawanych także w języku kastylijskim) młodszego pokolenia Kirmen Uribe, ceniony szczególnie za swe poezje, ale i za wydaną w roku 2008 powieść *Bilbao–New York–Bilbao*, używa w niej tego samego obrazowania, co Ignacy Karpowicz w *Gestach*. By zobaczyć podobieństwo, warto przyjrzyć się poniższemu cytatowi:

Nauczyłem się, [...] że czas jest czymś prywatnym, głęboko intymnym, jak nie wypowiedziane myśli, jak niejasne, migoczące, tracące pyłek ze skrzydeł emocje. Czas jest kruchy, lecz nie ślepy [...]. Ciało magazynuje czas, czas odkłada się w komórkach, krąży, obecny w krwi i limfie, odmierzany skurczami serca. [...] Warstwy czasu odkładają się w ciele nierównomiernie, jak osady niesione prądem rzeki. W podstawówce pani pokazała nam przekrój poprzeczny jakiegoś drzewa, nauczyła liczyć słoje, „Každy słoj to jeden rok”, powiedziała. A więc można policzyć, ile żyło drzewo? Przekrój poprzeczny to taka płyta nagrobna, policzenie jest o wiele łatwiejsze niż w wypadku zmarłych, nie trzeba kartki papieru, która – chyba – powstaje z drzewnej pulpy.

G, 195

I cytaty z *Bilbao–New York–Bilbao*:

Ryby i drzewa są podobne. Jedne i drugie mają pierścienie. Gdybyśmy przecięli w poprzek drzewo, zobaczylibyśmy w pniu słoje. Jeden pierścień

tekście wywodu Rusinka „literackie fajerwerki”). Zastanawia też przysłówki „niemał” przed „sprawozdawczy” – implikuje on bowiem, jak sądzę, owe naddane „fajerwerki”. „Asceza” z kolei w kontekście stylu *Gestów* przypomina, moim zdaniem, nie prostą surowość czy literalność, a przewrotną „ascezę” języka Różewiczowskiego – pełnego ukrytych zaczepki, nawiązań, figur, tylko pozornie transparentnego.

³⁶ Lub – zgodnie z terminologicznymi preferencjami Przemysław Czaplińskiego – model prozy nieepickiej. Zob. P. CZAPLIŃSKI: *Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989–2005 wobec Wielkich Narracji*. W: *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2007, s. 40.

na każdy miniony rok, to w ten sposób udaje się poznać wiek drzewa. Ryby również mają pierścienie, ale w łuskach. I analogicznie do tego, jak jest u drzew, dzięki pierścieniom wiemy, ile lat ma zwierzę. Ryby nigdy nie przestają rosnąć. A my – nie; od chwili uzyskania dojrzałości zaczyna nas ubywać. [...]

Pierścień ryby tworzy zima. [...] Kiedy ryby nie głodują, na ich łuskach nie pozostaje żaden ślad. Pierścień u ryb jest mikroskopijny i niewidoczny na pierwszy rzut oka, ale jest tam – istnieje. Niczym rana. Rana, która się dobrze nie zagoiła.

Jak pierścienie ryby, tak trudne momenty naznaczają nasz czas. A dni szczęśliwe, przeciwnie – szybko przemijają i znikają bez śladu.

To, co dla ryb jest zimą, dla ludzi jest stratą. Straty wyznaczają nasz czas; koniec związku, śmierć kogoś bliskiego.

Każda utrata to ciemny słój w naszym wnętrzu³⁷.

Trudno nie zwrócić uwagi na występującą w utworach obydwu prozaików wszechobecność motywu końca – śmierci, utraty i porażki. Co ciekawe, ta sama dominanta naznacza również powieść Alejandra Cuevasa. Karpowicz urodzony w roku 1976, Uribe – w 1970 i Cuevas, w 1973 – to trzech pisarzy z tego samego pokolenia, o różnych jednostkowych doświadczeniach, ale zanurzonych w podobny kontekst zjednoczonej Europy i globalnej kultury. I cechujący się podobną wrażliwością językową.

Quemar las naves przybiera formę uporządkowanego alfabetycznie i chronologicznie *quasi*-dziennika życiowego nieudacznika, obsesyjnie

³⁷ K. URIBE: *Bilbao–New York–Bilbao*. Trad. al castellano A. ARREGI. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2011, s. 11–12. W oryginale:

Los peces y los árboles se parecen. Se parecen en los anillos. Si hiciéramos un corte horizontal a un árbol veríamos sus anillos en el tronco. Un anillo por cada año transcurrido, es así como se sabe la edad del árbol. Los peces también tienen anillos pero en las escamas. Y al igual que sucede con los árboles, gracias a ellos sabemos cuántos años tiene el animal. Los peces nunca dejan de crecer. Nosotros no, nosotros menguamos a partir de la madurez. [...]

El anillo de los peces lo crea el invierno. [...] Cuando los peces no pasan hambre, no queda ningún rastro en sus escamas. El anillo de los peces es microscópico, no se ve a primera vista, pero ahí está. Como si fuera una herida. Una herida que no ha cerrado bien.

Y como los anillos de los peces, los momentos más difíciles van marcando nuestro tiempo. Los días felices, al contrario, pasan deprisa, y enseguida se desvanecen.

Lo que para los peces es el invierno, para las personas es la pérdida. Las pérdidas delimitan nuestro tiempo; el final de una relación, la muerte de un ser querido.

Cada pérdida es un anillo oscuro en nuestro interior.

rozmyślającego o splendorze i uznaniu, którego bezlitośnie skąpi mu współczesny świat. W nim bowiem „uczciwi i pracowici” ludzie traktują kwestię poezji „z mieszaniną politowania i wstrętu”³⁸, a główny bohater – Eurimedonte – to poeta-amator, którego tomiki sprzedawane są (a raczej – wystawiane na sprzedaż) przy kasie na stacji benzynowej przyjaźnego krewnego. Twórca czuje się przygnębiony, rozczarowany, oszukany i zazdrosny o uwagę, której doświadczają inni literaci:

Esej, powieść, poezja, teatr... Każdy gatunek może okazać się interesujący pod warunkiem, że autor od co najmniej pięciu dekad jest martwy, bo Eurymedont gardzi wszystkimi swoimi współczesnymi (i nie chce przestać), nawet tymi docenionymi przez czytelników, krytyków albo i jednych, i drugich. Eurymedont, cytując Quevedo, twierdzi, że wszyscy pisarze, którzy są na fali, zapraszani na wystawne sympozja i letnie kursy, dla których ludzie ustawiają się w gigantycznych kolejkach na madyryckich targach książki, są „fantastycznymi, wybitnymi szumowinami”.

QLN, 26³⁹

Nieufność i antypatia bohatera nie skrywa jednak wcale prawdziwych chęci odniesienia sukcesu czy chociaż ambicji zaistnienia na literackim rynku, gdyż porażka stała się (anty)wartością *constans* w życiu Eurymedonta – poety wrzuconego w epokę pragmatycznego postindustrializmu i rozrywek, które nie zostawiają człowieka sam na sam z chaosem własnych myśli, co czyni przecież literatura, a w szczególności – poezja:

Chociaż Eurymedont nigdy nie przyznałby się do tego publicznie, jeśli nadejdzie dla niego dzień wielkiego tryumfu, straciłby grunt pod nogami. Nie radzi sobie dobrze ze społecznymi relacjami, nie ma na tyle obycia i swady, by zmierzyć się z mediami; kiedy przeprowadzali z nim wywiad w jakiejś lokalnej telewizji, wydawał się powolny i gburowaty. W głębi du-

³⁸ A. CUEVAS: *Quemar las naves*. Valladolid, Multiversa, 2004, s. 94. Wszystkie cytaty pochodzą z tego wydania, każdy opatruję skrótem QLN i numerem strony.

³⁹ Wszystkie fragmenty są przetłumaczone przeze mnie. Cytat z Quevedo pochodzi z wiersza *Miras este gigante corpulento*; nie udało mi się go odnaleźć w wersji przełożonej na język polski. Fragment QLN w oryginale:

Ensayo, novela, poesía, teatro... Cualquier género puede resultar interesante siempre y cuando el autor lleve por lo menos medio siglo muerto, porque, y aquí se muestra inflexible, Eurimedonte desprecia a todos sus contemporáneos, incluso a aquellos reconocidos por el público o por la crítica o por ambos. Eurimedonte, citando a Quevedo, dice que todos esos escritores que están en la sopa, que son invitados a simposios de postín y a cursos de verano, que generan interminables colas cuando firman sus obras en la Feria del Libro de Madrid, son «fantásticas escorias eminentes».

szy Eurymedont przyzwyczał się już do epiki upartego kapitulanta, liryki nieustępliwego buntownika, który rozbija tynk ścian uderzeniem głową.

QLN, 93–94⁴⁰

Jeśli przytoczony cytat rozpatrywać wraz z młodzieńczymi marzeniami bohatera: „Zacznę pracować w fabryce mebli. [...] Będzie to tylko, oczywiście, tymczasowe, bo przecież zamierzam żyć z poezji, i będzie mi się żyło bardzo dobrze. Kupimy willę na Lazurowym Wybrzeżu, a ogród wypełnimy żyrafami w czarne wstążeczki” (QLN, 79)⁴¹ – Eurymedont zaczyna przypominać bohatera z filmu Marka Koterskiego, reżysera i scenarzysty, którego znakiem rozpoznawczym jest zjadliwa, groteskowo-realistyczna demaskacja przywar współczesnych Polaków i ich uwikłania w historyczno-polityczną przeszłość⁴². Chodzi o Adama Miauczyńskiego z *Dnia Świra* (2002), z różnych przyczyn niespełnionego miłośnika literatury i językowych sublimacji. Będąc niespełnionym poetą, zniewolonym przez niewdzięczną, automatycznie wykonywaną pracę, nękany przez nerwicę natręctw, mający poczucie wątych, powierzchownych i czysto konwencjonalnych więzów rodzinnych, bez emocjonującego życia towarzyskiego, za to z narastającą frustracją i bez siły na zmianę depresyjnego *status quo*, zarówno Eurymedont, jak i Miauczyński, okazują się „ponowoczesnymi męczennikami”, ofiarami koniunktury, która nie pozwala na docenienie tego, co dla nich tak ważne, a niematerialne, więc w praktyce nieużyteczne dla innych. Przez swoje słabości, obsesje i jawny brak swobody w sytuacjach społecznych, obydwaj jawią się jako indywidua groteskowe, śmieszno-żałosne, tragicomiczne. Tydzień z życia Eurymedonta pokazany w powieści Cuevasa

⁴⁰ Woryginalne:

Aunque Eurimedonte jamás lo reconocería en público, si un día le llegara el éxito masivo se aturullaría. No se le dan bien las relaciones sociales ni tiene desparpajo para enfrentarse a los medios de comunicación; cuando le han entrevistado en algún canal local, ha estado lento y espeso. En el fondo, Eurimedonte se ha acostumbrado a la épica del fracasado recalcitrante, a la lírica del rebelde testarudo que desconcha las paredes a cabezazos.

⁴¹ Woryginalne:

Voy a empezar a trabajar en una fábrica de muebles [...] Será algo provisional, por supuesto, porque yo espero vivir de la poesía y espero vivir muy bien. Compraremos una villa en la Costa Azul y llenaremos el jardín de jirafas con crespones negros.

⁴² Podobna konstrukcja bohatera u Koterskiego i Karpowicza jest symptomatyczna, ponieważ wpływ filmografii Marka Koterskiego na twórczość Ignacego Karpowicza został odnotowany przez krytykę już w recenzjach jego debiutanckiej powieści *Niehalo* z 2007 roku. Por. M. KOCHANOWSKI: *Ta „brudna” powieść – Marek Kochanowski o „Niehalo” Karpowicza...*

na każdym polu demitologizuje więc rolę poety, który w czasach pop-kultury czuje się wyobcowany i zagubiony.

Jak już wspomniano, *Quemar las naves* to *quasi*-dziennik: chociaż w rozdziałach pojawiają się nazwy dni tygodnia i wyznaczają one rytm opowieści, użycie narracji trzecioosobowej uniemożliwia potraktowanie utworu jako dziennika *sensu stricto*. Tekst zdradza również cechy wspólne z kroniką, przy czym nie zamyka się i w tym gatunku. To samo obserwujemy w przypadku powieści Karpowicza. Mimo iż w *Gestach* nie ma podtytułów, które organizowałyby czasową warstwę fabuły, dzięki linearno-konceptualnemu uporządkowaniu materiału fabularnego odbiorca kierowany jest na swego rodzaju wspomnienia z „niezapowiedzianej śmierci”. Czas (utracony, strwoniony, bolesny, przeszły, doświadczony) to kluczowa kategoria w percepcji osiągnięć i porażek bohatera *Gestów*. Choroba matki Grzegorza wraz z jego nowotworem inicjują na swój sposób wyścig z czasem. Karpowicz celowo intensyfikuje niepokój wywołany upływem czasu, włączając w fabułę motyw tachofobii – strachu przed nadmierną prędkością, który w powieści można by zinterpretować jako metaforę obawy przed przemijaniem i zbliżającą się starością (w trakcie jazdy do szpitala, osuwając pęd, matka bohatera – tachofobka – mówi półzartem: „Nie spiesz mi się na cmentarz”; G, 40).

Protagonista *Quemar las naves* próbuje pozbyć się niepokoju i przygnębienia, wywołanego przez nieubłaganą wanitatywność życia i świata, poświęcając czas na pisanie poezji, a w szczególności – sonetów. Nie jest to, oczywiście, przypadkowe – sonet to forma gatunkowa o silnym rygorze formalnym w każdym wymiarze (tematycznym i konstrukcyjnym), kojarzona z wyszukaniem i dyscypliną, osadzona w tradycji europejskiej. Tradycja jest fundamentalnym punktem w pisarstwie Cuevasa; tradycja i pamięć to dla niego rodzaj hołdu i odwołania do sprawdzonych, pewnych rozwiązań. Owo upamiętnienie nie dokonuje się, rzecz jasna, w sposób bezkrytyczny i nieprzetworzony – w przypadku *Quemar las naves* zapożyczonym z tradycji elementem jest bogaty bagaż greckiej mitologii, z gigantem Eurymedontem (*Eurimedonte*), muzą – Terpsychorą (*Terpsícore*), legendami o miłości i władzy pełnymi królów, królowych, syren i pięknych młodzieńców (występują tu: Nannakos – *Nánaco*, Partenope – *Parténope*, Metiochos – *Metíoco*, Ganid albo Ganymedes – *Ganímedes*), jest i amazonka słynąca z zamięłowania do alkoholu (Sanape – *Sánape*), niepokieszony kochanek (Leukippso – *Leucipo*), tragiczne postaci, np. Plejstenes (*Plístenes*) i demon (Taraksippos – *Taraxipo*)⁴³. Pa-

⁴³ Gruntowną analizę mitologicznej proveniencji bohaterów z *Quemar las naves* można znaleźć tutaj: K. GUTKOWSKA: «*Quemar las naves*»: *Juegos novelescos de Alejandro Cuevas*. „Romanica Silesiana” 2009, nr 4, s. 114–137.

miętając o naturze mitu i jego trwałości we współczesnej kulturze, można dostrzec, że taktyka Cuevasa potwierdza słowa Gilberta Duranda:

Z perspektywy filozoficznej i antropologicznej [...] mit wykracza poza doświadczanie historii i ożywia ją od środka, ponieważ każda epoka wyznacza swoje własne pytania i szuka odpowiedzi w określonych mitycznych figurach, które uzyskają przez to szczególne znaczenie. [...] Mit pojawia się jako dyskurs kolejny, późniejszy, opowiadanie założycielskie (czy pierwsze, czy ostatnie – nie ma to znaczenia), w którym się konstytuuje, z dala od zasady *tertium non datur*, antagonistyczne napięcie o kluczowym znaczeniu dla rozwoju jakiegokolwiek sensu⁴⁴.

W powieściowej *praxis* Cuevas operuje mitami i ich statusem „opowiadań założycielskich” na różne sposoby, wpisując je w nowy kontekst literacko-kulturowy: jego technika polega na adaptowaniu, transponowaniu, przetwarzaniu, re-formułowaniu i prze-pisywaniu⁴⁵ z intencją dopasowania ich do swej powieściowej optyki. W efekcie tych poczynań związki między postaciami mitologicznymi okazują się – w porównaniu z wersją „oryginalną”, utrwaloną w obiegu kulturowym – odtworzone, ale i przy tym przekręcone, celowo przeinaczone, zgodnie z wymogami rozwoju fabuły i struktury *Quemar las naves*: muza tańca, Terpsychora, staje się kobietą pozbawioną charakteru i energii, nękaną przez swojego męża Trofoniosa (*Trofonio*); Partenope (*Parténope*) zamiast być niespełnioną kochanką Metiochosa (*Metíoco*), staje się jego matką; Ganymedes (*Ganímedes*), najpiękniejszy ze śmiertelnych, nie podąża na Olimp z Zeusem, a kieruje lokalem dla upadłych artystów zwanym – ironicznie – *Edad de Oro* (Złotym Wiekiem); Sanape (*Sánape*) nie rzuca się do ucieczki przed dzikim atakiem Heraklesa, ale stosuje dotkliwy *mobbing*

⁴⁴ G. DURAND: *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Trad. A. VERJAT. Barcelona, Anthropos, 1993, s. 33, 36; cyt. za: *Reescrituras de los mitos en la literatura: Estudios de Mitocrítica y de Literatura Comparada*. Ed. J. HERRERO CECILIA, M. MORALES PECO. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008, s. 14. W oryginale:

Desde una perspectiva filosófica y antropológica [...] el mito trasciende a la historia y la anima desde dentro porque cada época se plantea sus propios interrogantes y busca respuestas en determinadas figuras míticas que van a adquirir una significación especial. [...] El mito aparece como postrer discurso, relato fundador (primero o último, no importa) en el que se constituye, lejos del principio del tercio excluso, la tensión antagonista fundamental para cualquier desarrollo del sentido.

⁴⁵ To pięć metod włączania „opowiadania mitycznego w nowy kontekst socjokulturowy”. Zob. J. HERRERO CECILIA, M. MORALES PECO: *La palabra permanente del mito y su reescritura a través del tiempo*. En: *Reescrituras de los mitos en la literatura: Estudios de Mitocrítica y de Literatura Comparada...*, s. 13.

wobec Parténope, swej biurowej koleżanki, czyniąc jej życie uciążliwym i nieprzyjemnym. W końcu – Eurymedont (Eurimedonte) – waleczny gigant, gwałtowny i agresywny, o wątpliwym morale, w *Quemar las naves* przypomina bardziej słabe, bezradne, bezbronne stworzenie, zdeorientowane i wymagające wsparcia, a nie prawdziwie męską głowę rodziny. W swej powieści Cuevas umieszcza mitologiczne postaci w fikcyjnej rzeczywistości skonstruowanej na obraz i podobieństwo współczesnego świata XXI wieku, nie podając przy tym żadnego konkretnego miejsca. A zatem niedookreślony chronotop wpisuje się w obecną w tekście intencję parabolizacji opowiadania, niemniej nie zamyka się przed komentarzami na temat obecnego stanu kultury. Otwiera się zatem i na przeszłość, i na teraźniejszość.

Poza kreacją bohatera przechodzącego fazę kryzysu, z życiem rodzinnym podlegającym stopniowej, acz kompletnej dezintegracji, tym, co równie wyraźnie zbliża tekst Cuevasa do *Gestów* Karpowicza, jest obecność cechy, która – jak zauważa Urszula Glensk – zdaje się typowa dla prozaików młodszego (i średniego już) pokolenia: wprowadzenie do struktury powieści literackiego dyskursu metakulturowego⁴⁶. Chodzi tu głównie o fragmenty, które odkrywają wartościowanie kondycji kultury Zachodu:

Ujawniają [młodzi pisarze – K.G.-O.] [...] dużą wrażliwość na problemy współczesnego człowieka, uznając, że jest on zmuszony do życia w zdehumanizowanym świecie, w zdegradowanej kulturze i nieprzyjaznej urbanistycznej przestrzeni. [...] Prozaicy chętnie podejmują rozważania na temat partykularnych spraw geopolitycznych i roztrząsają relacje między postępem techniki a implikowanymi przezeń zmianami w życiu jednostki⁴⁷.

Glensk zwraca uwagę jednak również na fakt, że znajomość omawianych zjawisk jest raczej powierzchowna i opiera się na powtarzaniu sądów ogólnie przyjętych, także zasłyszanych w mediach, przez co rzadko w prozie udaje się znaleźć głębokie, gruntowne, spójne analizy obecnych okoliczności kulturowych. Badaczka przypisuje obecności dyskursu metakulturowego w prozie dwie podstawowe funkcje:

Stosując kryterium funkcjonalności, należy przyjąć, że komentarz dyskursywny wpleciony w utwór prozatorski ma na celu: podkreślenie

⁴⁶ Zob. U. GLENSK: *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002, s. 11–13.

⁴⁷ Ibidem, s. 11.

związku tekstu ze światem realnym, ujawnienie poglądów autora – wprost lub *à rebours*, sprowokowanie czytelnika do uświadomienia sobie własnych opinii, eksplicytnie wyrażenie głównych tendencji dzieła, społeczną konkretyzację przedstawionej rzeczywistości. Drugie kryterium dotyczy treści ideologicznych, bezpośrednio związanych z opisywanymi tematami i konstrukcją psychiczną bohaterów literackich. Zgodnie z nim można wyodrębnić podstawowe założenia światopoglądowe, którymi są: przekonanie o wyczerpaniu się tradycyjnych wartości moralnych i religijnych, świadomość relatywizacji aksjologicznej, założenie względności etycznej jednostkowych zachowań, afirmacja dialektyki wolności i permissywnizmu, obawa przed dalszym rozwojem technologicznym, rozpowszechnianie idei zmierzchy cywilizacji i kryzysu kultury. Konsekwencją przyjętej strategii ideologicznej jest dominacja postaw agnostycznych, katastroficznych, fatalistycznych oraz nihilistycznych, prowadzących do alienacji wynikającej z pogardy dla zastanego porządku rzeczywistości⁴⁸.

Glensk łączy drugie kryterium z negatywną waloryzacją kultury – z lekceważeniem i pogardą autora dla rzeczywistości *hic et nunc*, co rzeczywiście często znajduje odzwierciedlenie u pisarzy młodego pokolenia, nie tylko w Polsce, ale i – jak można założyć – na całym świecie. Nie dziwi więc, że podobny ton odnajdujemy w obydwu analizowanych powieściach, jednakże zarówno Karpowiczowi, jak i Cuevasowi, dzięki technicznej sprawności i pisarskiemu doświadczeniu udaje się uniknąć upraszczającego, irytującego moralizatorstwa i tendencyjnej krytyki otaczającej ich rzeczywistości, którą – bądź co bądź – też współtworzą.

W *Quemar las naves* tym, co zwraca uwagę w kontekście komentarza metakulturowego – poza cytowanymi już wcześniej fragmentami dotyczącymi analizy sytuacji poety we współczesnym świecie – jest precyzja i zręczność obecna w opisie „współczesnej świątyni” – opisie, który wspólnie ze sposobem kreacji głównego bohatera decyduje o obecnych w tekście groteskowości i komizmie:

Bywalcy hipermarketów wiedzą, że są częścią planetarnej, a nawet kosmicznej elity; są błogosławieni (tak!), ponieważ oni poznali królestwo niebieskie bez konieczności przejścia przez – zawsze dokuczliwy – etap umierania.

W świecie zamieszkałym przez jednostki zestresowane i przytłoczone okropnym, gorączkowym, nieludzkim tempem życia, hipermarkety sprawiają, że czynność banalna, a nieunikniona (zaopatrywanie się w żywność, robienie zapasów wiktuałów i innych produktów [...]) zmienia się w przyjemność dla wszystkich zmysłów. Kiedy na zewnątrz panuje najsrozsza

⁴⁸ Ibidem, s. 13.

zima, a przymrozek sieje spustoszenie na karoseriach samochodów zaparkowanych pod gołym niebem, w hipermarkecie od wejścia otula cię pyszne ciepłko. Latem jego atmosfera należycie cię orzeźwia. Słuch rozkoszuje się muzyką z głośników, skąd pobrzmiewają najmodniejsze płyty, które można nabyć w odpowiednim dziale. Węch przyjemnie łechcą odświeżające powietrza, które rozprzestrzeniają się w całym sklepie dzięki wyszukany meandrom przewodów klimatyzacji. Dotyk stymulują anatomiczne uchwyty w zakupowych wózkach (masaż ten pobudza także przepływ krwi, dzięki czemu chroni nas przed rakiem prostaty i macicy). Najwybredniejsze podniebienia drżą przy darmowych degustacjach pasztetu z wątroby morsa czy plastrów szynki ze świń traktowanych niczym prawdziwi rzymscy imperatorzy, w błogiej gnuśności, obżarstwie i luksusie. Rozpieszczane, masowane i zaspokajane przy okazji najdrobniejszego życzenia i wszelkich zachcianek. Ich opiekunowie przez dziewięć miesięcy praktycznie stają ich niewolnikami, aż wkraczają pewnego dnia do luksusowego chlewu i zamiast pieścić je, podcinają im (i ty, Brutusie, przeciwko mnie?) gardła.

Nowoczesny hipermarket to w końcu też uczta dla oczu: cóż za równiutkie alejki, cóż za symetrie, cóż za nieskazitelne płytki, cóż za koloryt! Dział z pieluszkami dla dzieci powinni odgrodzić materiałową wstążką i przekształcić w galerię sztuki współczesnej, chociaż Eurymedont jest zdania, że tam, gdzie się wystawia dobrego Velázqueza, trzeba usunąć sztukę pop, abstrakcyjny ekspresjonizm i inne przecenione bohomyzy.

QLN, 68–69⁴⁹

⁴⁹ Woryginał:

Los asiduos a los hipermercados saben que forman parte de una elite planetaria e incluso cósmica; son bienaventurados, sí, porque ellos han conocido el reino de los cielos sin tener que pasar por el trance siempre enojoso de morir.

En un mundo poblado por individuos estresados y estrujados por un ritmo de vida febril, atroz e ingrato, los hipermercados convierten un hecho banal e ineludible (avituallarse, hacer acopio de víveres y otros productos [...]) en un placer para todos los sentidos. Cuando estamos en el más crudo invierno y la escarcha despelleja la carrocería de los coches aparcados a la intemperie, en el hipermercado, ya desde su entrada, te arroja un delicioso calorcillo. En verano, su atmósfera te refresca lo justo. El oído se deleita con la música de la megafonía donde suenan los discos de moda que uno puede adquirir en la sección correspondiente. El olfato agradece los ambientadores que una compleja maraña de tubos de aire acondicionado distribuye por todo el recinto. El tacto se estimula con los agarradores anatómicos de los carros de compra (ese masaje, además, activa nuestro riego sanguíneo y nos aleja del cáncer de próstata y de útero). Los paladares más exquisitos se estremecen con las degustaciones gratuitas de paté de hígado de morsa o de lonchas de cerdos criados como auténticos emperadores romanos, en la molicie, la gula y la lujuria. Mimados, masajeados, satisfechos hasta en sus más leves deseos o apetencias. Sus cuidadores, durante nueve meses, son

Znając wykaz powieściowych technik Cuevasa, łączących humor ze zgryźliwą satyrą, odważną metaforą i tendencją do zaskakiwania czytelnika niespodziewanymi skojarzeniami, nie dziwi, że po wprowadzeniu motywu hipermarketu z tekstem przypominającym reklamę spa dla duszy i ciała, Cuevas dodaje: „estecie, jakim jest Eurymedont, nie podobają się hipermarkety”⁵⁰ (QLN, 69). Autor konsekwentnie buduje w swej powieści obraz artysty jako jednostki kontestującej, buntownika nieodnajdującego ukojenia w „kulturze przyjemności”⁵¹, w której przyjemność pojmuje się jako najbardziej cenioną, wzniosłą i pożądaną wartość w wymiarze ludzkiej egzystencji. Artysta-tradycjonalista w tej wizji wydaje się zatem z góry skazany na porażkę, ponieważ sprzeciwia się życiu powierzchownemu, bez głębszego znaczenia, niepodlegającemu krytycznej ocenie z punktu widzenia obranych kryteriów w hierarchii wartości (niematerialnych): użyteczności, estetyki, wkładu w rozwój myśli humanistycznej, rozbudzania wrażliwości ogółu. To idealista, który daje się ponieść zasadom dziś percypowanym jako anachroniczne, absurdalne i niepotrzebne.

Bohater *Gestów*, Grzegorz, przedstawiony przez Karpowicza jako scenarzysta teatralny i – co z tym związane – aktywny uczestnik mniej lub bardziej wyrafinowanych inicjatyw (i imprez) w świecie sztuki słowa i sztuki obrazu, również przyjmuje rolę rzecznika autorskich sądów nad kondycją współczesnej kultury. W powieści autora *Ości* znajdują się fragmenty poświęcone nie tylko kulturze, ale także polityce i zasadom wyznaczającym kierunki rozwoju intelektualnego obecnego społeczeństwa (informacyjnego). Powieściowy dyskurs Karpowicza nie ucieka od tematów z zakresu religii, etyki, filozofii, socjologii, historii geopolitycznej, dzięki czemu *Gesty*, tak samo jak *Quemar las naves*, to nie tylko opowieść o ekscentrycznym, trochę śmiesznym, trochę żalonym indywiduum, ale również świadectwo epoki i zmieniającego się rozumienia rzeczywistości oraz możliwości człowieka. W większości przypadków

prácticamente sus esclavos, hasta que un día entran en la lujosa pocilga y, en lugar de acariciarles, les hunden (¿y también tú, hijo mío?) un cuchillo en la garganta.

Un hipermercado moderno, por último, es un festín para los ojos: qué pasillos tan rectilíneo, qué simetrías, qué baldosas tan impolutas, qué colorido. La sección de pañales para bebé, verbigracia, podrían acotarla con cintas de tela y convertirla en una galería de arte contemporáneo, aunque Eurimedonte opina que donde esté un buen Velázquez que se quite el arte pop, el expresionismo abstracto y todos esos chafarri-
nones sobrevalorados.

⁵⁰ W oryginale: „a un esteta como Eurimedonte los hipermercados no le gustan”.

⁵¹ M. GOLKA: *Przyjemność i zblazowanie*. W: *Kultura przyjemności. Rozważania kulturoznawcze*. Red. J. GRAD, H. MAMZER. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2005, s. 51 i n.

– co nie zdumiewa – osądy te służą zaprezentowaniu pejoratywnej wizji współczesności, niemniej jednak podobnie jak w *Quemar las naves*, w *Gestach* też dzięki wyczuciu autora i ciekawej metaforyce uniknięto nużacej, szablonowej krytyki. Kulturowe analizy i spostrzeżenia cechuje lekkość i oparcie na koncepcie:

W XX wieku rozbieranie człowieka postępowało: najpierw do bikini, potem ze skóry, totalitaryzmy puściły duszę z dymem, milionami. Zwyciężyli holiści: mistrzowie intelektualnego puddingu, panowie uproszczenia. Duszę wygoniono z ciała. Przetrwała w zdaniach, jako podmiot na przykład, jako rzeczownik archaiczny.

G, 242

Karpowicz podejmuje raz za razem motyw czasu, włączając go w perspektywę jednostkową i technologiczno-informatyczną jednocześnie; bawi się nim, żonglując pojęciami sprzed i po epoce XX wieku:

W ludzkim ciele musi istnieć jakiś organ [...] ciągle czekający na odkrywcę, gruczoł, który produkuje czas. Ciało produkuje czas. Im więcej ciała, tym więcej czasu. Im więcej czasu, tym mniejsza szansa na spożytkowanie czasu. Ów temporalny gruczoł w moim ciele zaczął szwankować jakiś czas temu. Nie zauważyłem momentu, jeśli taki moment w ogóle wystąpił, gdy coś z czasem zaczęło być nie w porządku. Płyne skokami, od zdarzenia do zdarzenia, zawiesza się jak system operacyjny na długie tygodnie: widzę wtedy niebieski ekran śmierci – błąd krytyczny, nie ma praktycznie żadnych szans na odzyskanie danych z pamięci RAM; co dowcipne, akronim RAM oznacza pamięć o dostępie swobodnym. Trzeba zresetować świat. „Reset” jest słowem, które wyparło starsze – „reinkarnację”.

G, 242

Karpowicz wielokrotnie poświęca cały podrozdział wybranej kwestii kulturowej, ekonomicznej, politycznej, np. w części *Giełda* (G, 238), w której wykorzystując pojęcie giełdy wartości niematerialnych, opisuje dewaluację dobra, a uczciwość przedstawia jako metal nieszlachetny, stopiony w 80% z oportunisty, a w 20% z cynku. Śmieszy go też naiwna – według niego – wiara materialistów w przyszły *happy end*. Cuevas z kolei pozwala ujawnić się kontekstowi politycznemu w sposób usystematyzowany i uporządkowany, włączając w początek każdego z rozdziałów nagłówki prasowe. Wpina je jako cytaty – są one źródłem jedenastozgłoskowców, ważnych dla Eurymedonta jako twórcy sonetów:

„ORTEGA ZAPOMINA O REWOLUCJI, ABY PRZEWODZIĆ NIKARAGUI”. Wyłaniając się heroicznie spod głębokiego snu i ropnych śpiochów, Eurymedont, jeszcze w piżamie w bałwanki, bardzo wcześnie przygotowuje podwójną kopertę (jedną mniejszą, z ręcznie zapisanymi personaliami, ponieważ zwykł pisać na maszynie wyłącznie, kiedy to konieczne). „SZEŚCIU RANNYCH W KOLEJNYM TUNELU W SZWAJCARII”. „JUŻ JEST SZCZEPIONKA NA WĄGLIKA”. Później ubiera się i idzie na pocztę, by wysłać na konkurs swój poemat, skierowany dzień wcześniej: nagrodą są odchody z terrakoty i trzysta euro, od których należy odliczyć należny podatek. „ONZ WYCOFUJE WIĘKSZOŚĆ SWOJEGO PERSONELU Z SAHARY W ZWIĄZKU Z BRAKIEM MOŻLIWOŚCI ZORGANIZOWANIA REFERENDUM”. Jeśli przyznają ci nagrodę i pojedziesz odebrać ją, korzystając z komunikacji miejskiej (pociągiem lub autobusem i taksówką z dworca do samej auli), odlicz przynajmniej pięćdziesiąt procent, natomiast jeśli pojedziesz własnym samochodem, a po drodze zaliczysz awarię, możliwe, że w efekcie stracisz pieniądze. „PLAN PRYWATYZACJI WYWOŁUJE STRAJK WŁOSKICH MUZEÓW”. Nawet nie przewidują wydania zgłoszonych prac i wszystkie nienagrodzone zostaną zniszczone. Co za strata.

QLN, 93⁵²

Nagłówki pełnią w powieści funkcję lustra typowego funkcjonowania środków masowego przekazu, które koncentrują się przede wszystkim na przekazie informacji o medialnych wydmuszkach, katastrofach, nieszczęściach, stratach, niebezpieczeństwach, przeszkodach oraz podkreślają negatywne skutki zjawisk społecznych, przyrodniczych i po-

⁵² W oryginale:

«ORTEGA OLVIDA LA REVOLUCIÓN PARA PRESIDIR NICARAGUA». Emergiendo heroicamente de entre la modorra y las legañas, Eurimedonte, con el pijama de muñecos de nieve todavía puesto, prepara muy temprano el sobre con la plica (escribiendo a mano sus datos personales, porque él sólo mecanografía cuando es indispensable). «SEIS HERIDOS EN OTRO TÚNEL DE SUIZA». «EL ÁNTRAX YA TIENE UNA VACUNA». Luego se viste y va a una oficina de Correos y Telégrafos para enviar al concurso el poemario que fotocopió el día anterior: el premio consiste en una cagarruta de terracota y trescientos euros, de los que hay que restar las retenciones fiscales correspondientes. «LA ONU RETIRA A LA MAYORÍA DE SU PERSONAL EN EL SÁHARA ANTE LA IMPOSIBILIDAD DE ORGANIZAR EL REFERÉNDUM». Si te lo dan y vas a recogerlo utilizando transportes públicos (tren o autocar y un taxi desde la estación hasta el salón de actos), descuenta por lo menos el cincuenta por ciento y, si vas con vehículo propio y además tienes una avería, es probable que en la operación pierdas dinero. «EL INTENTO DE PRIVATIZACIÓN LLEVA A LA HUELGA A LOS MUSEOS ITALIANOS». Ni siquiera se contempla la edición de la obra y todos los originales no premiados serán destruidos. Vaya ruina.

litycznych, w efekcie czego wszystkie aspekty świata przedstawionego w *Quemar las naves* zbliżają bohatera do chaosu, niepokoju i – znowu pada tu słowo klucz – porażki, również w wymiarze społecznym, globalnym. Trzeba jednak dostrzec swoistą równowagę w kreowaniu wydzźwięku prozy przez Cuevasa, ponieważ ten sztandarowy, młodzieńczy, często kokieteryjny pesymizm w ocenach rzeczywistości znajduje przeciwwagę we fragmentach humorystycznych – satyryczno-ludycznych.

Z identyczną dozą nieśmiałości i rozwagi wpisaną w postępowanie badawcze Luisa Manchy San Estebana, próbującego wyłożyć charakterystyczne cechy pokolenia młodych hiszpańskich prozaików, nazywanym „pokoleniem Kronen”⁵³, warto rozpatrzyć generacyjną przynależność Alejandra Cuevasa i Ignacego Karpowicza. Obaj, choć oddaleni geograficznie, zdają się przedstawicielami tego samego europejskiego nurtu, który można by określić jako „syndrom urodzonych w latach siedemdziesiątych”. Analizując bowiem młodą prozę polską, Agnieszka Nęcka zaobserwowała u pisarzy takich jak Daniel Odija (1974), Wojciech Kuczok (1972) i Ignacy Karpowicz (1976) inklinację do tworzenia określonego modelu bohatera – zawodowo związanego z literaturą, nadwrażliwego, rozgoryczonego, przegranego, egocentrycznego i z obsesją na punkcie swojej (i rodzinnej) przeszłości⁵⁴. W *Niech to nie będzie sen* (2008) Odii, w *Senności* (2008) Wojciecha Kuczoka i w *Gestach* (2008) Karpowicza znajduje się podobny motyw stanu z pogranicza życia i śmierci, który przyjmuje formę letargu, uśpienia, osobliwej stagnacji, życiowego paraliżu. Analogiczną problematykę zawarł w *Quemar las naves* Cuevas, tyle że w sposób nieco bardziej wysublimowany. Symbolika siedmiu dni z życia Eurymedonta i jego rodziny jest niczym anty-Genesis – historią destrukcji relatywnie stabilnego świata bohatera, która ewokuje skojarzenia z wyśpiewaną w nucie „G” drogą Grzegorza z *Gestów* ku śmierci. Choć powieść Karpowicza kończy się śmiercią bohatera, utwór Cuevasa to historia porażki implikowanej, przepowiadanej, która w ciszy dokonuje się w kolejnym, nieukazanym już kadrze⁵⁵, więc niejako znajduje się już poza fabułą. To taka niedopo-

⁵³ Por. L. MANCHA SAN ESTEBAN: *Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario en España*. Madrid, Universidad de Alcalá, 2006, s. 25–26 i n. Określenie „Kronen” nawiązuje do wydanej w 1994 roku powieści *Historias del Kronen* autorstwa José Ángela Mañasa – opowieści o rozmytych wartościach, zaburzonym oglądzie rzeczywistości i autodestrukcyjnych skłonnościach ówczesnego pokolenia dwudziestoparolatków.

⁵⁴ A. NĘCKA: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku...*, s. 184, 252–256.

⁵⁵ Język filmowy jest tutaj szczególnie adekwatny, ponieważ powieść kończy się w zasadzie niczym scenariusz filmowy: „Pięć sekund absolutnej ciszy. Stopniowe przecho-

wiedziana Apokalipsa – antycypowany zmierzch świata ośmieszonego niby-Giganta. Technika ta nie tylko wpisuje się w fabularny model literatury roczników siedemdziesiątych, ale i konsekwentnie domyka przeprowadzoną w *Quemar las naves* parabolizację.

Wspomniano już, że Sanz Villanueva porównuje opowieść Cuevasa z hipertekstualną konstrukcją *Simpsonów* i że Cuevas przemycza w tkanice powieści elementy języka filmu. W tym kontekście warto nadmienić, że i *Gesty* nie stronią od wywoływania skojarzeń z X muzą. Jeden z rozdziałów zatytułowany jest *Gramy*, co nawiązuje bezpośrednio do amerykańskiego filmu Alejandra Gonzáleza Iñárritu *21 gramów* z 2003 roku. Obraz ten jest refleksją na temat przeznaczenia wpisanego w ludzkie życie, roli przypadku, poszukiwania sensu w dobru i złu – do których człowiek się przyczynia w ciągu swego życia – a także o wierze w transcendencję. Kolaż różnych modeli kulturowych i rejestrów wpisany w obydwie powieści jest symptomatyczny także w całościowych analizach „młodej” prozy hiszpańskiej i polskiej (myślę tu m.in. o *Teraz i Paris London Dachau* Agnieszki Drotkiewicz, *Nieludzkiej komedii*, *Da capo* i *NN* Jerzego Franczaka oraz *El hombre que inventó Manhattan* Raya Lorigi).

Wydaje się również, że z ich tekstów znika problematyka kompleksów narodowych – kwestia polskości i „hiszpańskości”, które – bez potrzeby odnoszenia się do preferencji politycznych autora⁵⁶ – pozwalają na pierwszy plan wysunąć się ekspansywnemu kosmopolityzmowi medialnemu, podróżniczemu, wymuszonemu przez obecny stan spraw krajowych i zagranicznych w obydwu państwach. Być może to jest przyczyną popularności powieści o perypetiach emigrantów, imigrantów lub turystów w różnorodnych ujęciach po stronie polskiej i hiszpańskiej⁵⁷. To również skłania młodych prozaików do częstej parabolizacji i uniwersalizacji swoich powieściowych światów, do gry na linii (g)lokalne-globalne i przywoływania rekwizytów, które współcześnie dostępne są dla wszystkich nacji w supermarkecie kulturowym świata⁵⁸.

dzenie w ciemność. Napisy końcowe” (QLN, 118). W oryginale: „Cinco segundos de silencio absoluto. Lento fundido en negro. Títulos de crédito”.

⁵⁶ Ignacy Karpowicz w wywiadach nie stroni od ujawniania swoich przekonań o polityce. Zob. np. I. KARPOWICZ, M. DOSKOCZ: *Przed trumną popiszę sobie trochę felietonów*. „ArtPAPIER” 2011, nr 172, <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=124&artykul=2763> [dostęp: 5.05.2015].

⁵⁷ Odnoszę się tu do tekstów takich jak *Przebiegum žyciae* Piotra Czerwińskiego, *El hombre que inventó Manhattan* Raya Lorigi, *Cosas que nunca ocurrirían en Tokio* de Alberta Torresa Blandiny czy *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)* Ignacego Karpowicza. Oczywiście to tylko wybrane przykłady.

⁵⁸ Zob. G. MATTHEWS: *Global Culture/Individual Identity. Searching for Home in the Cultural Supermarket*. New York, Routledge, 2000.

Cuevas i Karpowicz igrają więc z konwencjami i oczekiwaniami czytelników na wszystkich poziomach powieściowej struktury sprawiając, że sens tekstu wymyka się łatwym generalizacjom, a świadomość uwikłania literatury współczesnej w wielość kontekstów i teł tradycji kulturowej⁵⁹ (starszej i nowszej) dowodzi niewystarczalności nieerudycyjnego modelu lektury tych tekstów. Ich modelowym odbiorcą jest czytelnik zanurzony w świecie kultury, a jednocześnie zdystansowany do starszych i nowszych form literackich. Z jednej strony bowiem ich utwory są silnie związane z klasyczną tradycją literacką i odnoszą się do tego, co podstawowe i uniwersalne, z drugiej zaś czerpią z pomysłów popkulturowych, ukazując, że już się nie da uciec od masowości, przystępności (by użyć eufemizmu) i medialności dzisiejszej kultury. Kultury obrazu, jak twierdzą ci analitycy, którzy chcieliby obwieścić niebawem „kres logocentryzmu”⁶⁰. Karpowicz i Cuevas w swoich powieściach na taki obrót spraw się nie zgadzają.

⁵⁹ Gry Alejandra Cuevasa z tradycją zostały opisane we wspomnianym już artykule: K. GUTKOWSKA: *«Quemar las naves»: Juegos novelescos de Alejandro Cuevas...*

⁶⁰ Por. G. NAVAJAS: *Posmodernidad-posmodernismo. Crítica de un paradigma*. „Ínsula” 1994, n° 570–571, s. 22–26; *Kres logocentryzmu i jego kulturowe konsekwencje*. Red. E. WINIECKA, M. LAREK. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2009.

ROZDZIAŁ V

Gra odbić Polska i Hiszpania jako ogniwa jednego łańcucha kulturowego

Jeśli ktoś mówi o mnie jako o pisarzu hiszpańskim, trochę mija się z prawdą; nie wydaje mi się, by to do mnie rzeczywiście pasowało. Uważam się za międzynarodowca, jakim był zresztą na przykład Bolaño, chociaż Chilijczycy wciąż jeszcze sądzą, że był Chilijczykiem. [...] W Buenos Aires nazwali mnie „najbardziej argentyńskim z hiszpańskich pisarzy”. Na myśl o tym zawsze się uśmiecham.

E. VILA-MATAS¹

Już wszystko jest dziś neo-, trans-, post-. „Nowityzm”, czyli skłonność ku nowinkom (mój wynalazek) i „beyondism”, nieustanne przekraczanie (wynalazek Daniela Bella) są wyrazem szaleństwa. Jeśli czegoś nie przezwyciężysz, nie przekroczysz, nie przeskoczysz, to dziś nie istniejesz. Ryzykując nieistnienie, wybieram jednak opór.

G. SARTORI: *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*

Wedle Edwarda Kasperskiego: „teoria komparatystyczna bez twar-
dych podstaw w empirii stałaby się jedynie kruchym zamkiem na lodzie,
podobnie jak brak porządkującej i generalizującej refleksji czyniłby fak-
tografię przypadkową i przyczynkarską”². Doskonale widać to na przy-

¹ G.D. HERNÁNDEZ, V. RIQUELME: „*Generalmente la fuente es una idea, casi nunca una imagen*”, *entrevista con Enrique Vila-Matas por D. Hernández G. y V. Riquelme*, „El Nacional (Papel literario)”, 30.01.2010, s. 7.

W oryginale:

Si alguien habla de mí como de un escritor español no acierta del todo, no me parece que encaje mucho eso conmigo. Me considero transnacional, como lo era Bolaño, por ejemplo, aunque los chilenos aún crean que era chileno. [...] Me han llamado en Buenos Aires «el más argentino de los escritores españoles». Eso me hace sonreír siempre.

² E. KASPERSKI: *Interpretacja komparatystyczna. Słowo wstępu*. W: *Komparatystyka dzisiaj*. T. 2. *Interpretacje*. Red. E. KASPERSKI, E. SZCZĘŚNA. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2011, s. 11.

kładzie niniejszej pracy – bez obwiedzenia dociekań o powieściowych estetykach Cuevasa i Karpowicza, Vili-Matasa, Muñoz Moliny i Huellego kręgiem komparatystycznej refleksji teoretycznej, dokonywane tu konfrontacje mogłyby wymknąć się przedstawionemu na początku rozumieniu zasadności takiego porównania oraz dyscyplinującemu go porządkowi generacyjno-problemowemu, by wpisać się w nurt metodologicznej anarchii.

Jak sugerowałam w pierwszym rozdziale książki, obecny etap rozwoju komparatystyki wiąże się z wzrastającą liczbą teoretycznych ujęć, zasadzających się na próbach całościowego, globalnego ujęcia „literatury porównawczej”. Z założenia mają one dotyczyć nie tylko samej „tekstowej” strony literatury, ale i pozostałych dziedzin kultury w najróżniejszych przejawach wraz z odnotowaniem ich wpływu na wszelkie sfery ludzkiego doświadczenia. Tendencja ta zyskuje na wadze w pracach dotyczących porównania humanistycznego, co szczególnie uwiadcza się w ambicjach studiów kulturowych, chcących – mówiąc językiem postzależnościowym – literaturę porównawczą (metaforycznie) zawłaszczyć. Podstawową konsekwencją takiego obrotu sprawy byłoby nieuniknione przejście zagadnień analityczno-interpretacyjnych skupionych wokół tekstu na dalszy plan – literatura utraciłaby status autonomicznego przedmiotu badań, musiałaby bowiem zająć miejsce w szeregu obok innych przejawów artystycznej aktywności. Najnowsze badania podkreślają zasadność i celowość przeformułowania pojęć w naukowym obiegu utrwalonych, a dla części badaczy – zdradliwych, np. filologii narodowej, przekładu czy translatologii. Ta ostatnia mogłaby – według niektórych – pokusić się o status sukcesorki komparatystyki literackiej i tytuł dyscypliny zwycięskiej w rankingu dominujących humanistycznych nauk porównawczych. Jednakże w kontekście innego, też nowszego myślenia komparatystycznego, otwierającego się na kwestie z zakresu recepcji i oddziaływania literatury na kulturowe sfery pozornie od niej odległe, tracą na znaczeniu takie ujęcia, wedle których „literatura porównawcza” oznacza przestarzałą etykietkę dla wąskiego pola badań tematyczno-faktualnych, niemających nic wspólnego ze złożonością pejzażu współczesnej kultury. Stąd też – by powtórzyć za Jonathanem Cullerem – *Comparative Literature, at Last*: literatura w sferze najnowszej komparatystyki literackiej wcale nie oddała palmy pierwszeństwa temu, co wizualne (albo szerzej: niewerbalne), chociaż niewątpliwie istnieje w ścisłej relacji z obszernym zbiorem zjawisk nieliterackich: kulturowych, medialnych i – od kilku dekad coraz dla niej istotniejszych – komunikacyjno-technologicznych.

Podsumowując ogłód teoretycznych perspektyw współczesnej komparatystyki w kontekście niniejszej pracy, należy zaznaczyć, że wyko-

rzystana tutaj metoda – zgodnie z wyłożonymi na początku przesłankami – omija problemy implikowane przez wypieranie znaczenia materiału literackiego poza nawias podstawowych rozważań. Umożliwia to konsekwentne uwzględnianie reguł proponowanych przez interkulturowe studia literaturoznawcze (hermeneutykę interkulturową) i tych wskazanych ujęć, które przyjmują postawę literaturocentryczną. Dzięki temu wszystkie rozdziały poświęcone równoległej interpretacji powieści polskich i hiszpańskich koncentrować się mogą na różnych aspektach literackich oraz pozaliteracko-kulturowych, ale zawsze wywiedzionych z formalno-fabularnej struktury utworów. Książka ta jest w efekcie przykładem *par excellence* praktycznego zastosowania oglądu literatury opisanego przez Mecklenburga; metody, która w porównawczej praktyce polega na płynnym przechodzeniu między analizą, interpretacją i krytyką literacką z uwzględnieniem odmiennej proveniencji kulturowej konfrontowanych tekstów. Dopuszczenie elementów krytyki literackiej do narzędzi komparatystycznych jest zarówno przydatne, jak i nieuniknione – każdy wybór tekstów do porównania już sam w sobie jest bardziej lub mniej pośrednią formą ewaluacji ich badawczej przydatności, a czasem również artystycznej wartości.

Porównanie między Enrique Vilą-Matasem i Pawłem Huellem, Antonio Muñozem Moliną i Huellem oraz Alejandro Cuevasem i Ignacym Karpowiczem, choć na pierwszy rzut oka może zaskakiwać, pokazuje nie tylko zbieżność zastosowanych powieściowych technik, ale także analogiczne pojmowanie potencjału drzemiącego w materiale literackim i jego „uderzeniowej sile” na tle postindustrialnej rzeczywistości kultury rynkowej, w której tryumf zależy od efektywności i szybkości, z jaką zaspokaja się (lub nie) potrzeby i literackie apetyty czytelników. W przypadku tych konkretnych pisarzy – czytelników szczególnych o tyle, że sięgających po prozę z silnie rozwiniętą warstwą metaliteracką: literaturę literaturocentryczną, choć karmiącą się również emocjami, historią, malarstwem i kinem.

Trzeba zastrzec, że równoległa lektura powieści wydanych niedawno w Polsce i Hiszpanii jest naznaczona podwójną trudnością, dlatego że w obydwu przypadkach chodzi o utwory współczesne, w kontekście procesu historycznoliterackiego – nowe, niedookreślone, jeszcze nieosadzone na tyle jednoznacznie w uhistorycznionych kontekstach, by wiadomo było, z jakiej przegródki je usunąć, a do której włożyć. Marian Kisiel w *Przypisach do współczesności* zauważa, że:

W odniesieniu do średniowiecza (i wszystkich późniejszych epok) nasza wiedza uległa standaryzacji, fakty literackie okrzepły, czas zweryfikował każde doświadczenie pisarskie. Współczesność wciąż żyje, rytu-

je, mieni się różnymi barwami i zmienia swe kolory niczym kameleon. W efekcie – literatura współczesna jest może najtrudniejszą z literatur. Poznawanie jej sprawia więcej trudności oraz bywa rzadziej nagradzane niż w wypadku literatur dawniejszych. W twórczości, jaka powstaje na naszych oczach lub zrodziła się całkiem niedawno, nic przecież do końca nie jest pewne, nic nie świadczy o jej wielkości, a sądy krytyków i recenzentów rzadko są wystarczającą rękojmią zarówno dla obecnych czytelników, jak też przyszłych badaczy. [...] Każdy, kto chciałby patrzeć na współczesność z długiego dystansu, musi mieć w swojej świadomości (tak powiedziałyby Stanisław Brzozowski) początek, rozwój oraz upadek tej współczesności. Lecz ilu z nas (badaczy, krytyków, czytelników) może o sobie z czystym sumieniem powiedzieć, że wie, jakie są narodziny i jaki będzie zgon dzisiejszej literatury?³

Przypadek pisarzy z generacji Enrique Vili-Matasa, Antonia Muñoz Moliny i Pawła Huellego jest mniej nieostry pod względem zakotwiczenia w pejzażu współczesnego powieściopisarstwa od kazusu autorów młodszych, ponieważ kontekstualizacja utworów pisarzy obecnych na rynku wydawniczym od dekad, którzy często samodzielnie podsuwają tropy interpretacyjne dla swoich powieści (zwodnicze lub nie), jest łatwiejsza do przeprowadzenia. Jako punkt odniesienia służą tu przede wszystkim ich wcześniejsze publikacje i reakcje krytyki stopniowo budujące wiedzę o ewolucji artystycznej konkretnego autora. Jednakże nawet profesjonalni czytelnicy, charakteryzujący się głębszą wrażliwością, wzmoczoną czujnością i znacznie większym repozytorium narzędzi i technik badawczych od tych, którymi dysponują czytelnicy-amatorzy, nie są w stanie pokonać poczucia niemożności całościowego (a przez to: uprawomocnionego i badawczo pewnego) objęcia twórczości pisarza, gdy ten wciąż dopiero buduje swój *passus* w procesie historycznoliterackim – obserwują więc jego zmagania *in statu nascendi*.

Interpretowanie utworu opublikowanego w ostatnich latach wymaga przeto od badaczy dużej dozy ostrożności i przezorności w wydawaniu sądów, zwłaszcza tych oceniających i generalizujących. Bez odpowiedniego dystansu trudno zagwarantować sobie wystarczający poziom obiektywizmu niezbędnego do sformułowania hipotez naukowych o zbiorach literackich faktów, które wpisałyby się w porządek wyższego

³ M. KISIEL: *Współczesność, czyli nieciągłość faktografii*. W: IDEM: *Przypisy do współczesności*. Katowice, Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych w Katowicach, 2006, s. 6–7, 9. Problematyką tą zajmuje się również Agnieszka Nęcka w przywołanej już książce A. NĘCKA: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice, Oficyna Wydawnicza WW, 2010, s. 14–15.

rzędu – tendencję, nurt, prąd, okres i epokę literacką. Sytuacja szczególnie ryzykowna i zawikłana dotyczy zdecydowanej większości pisarzy urodzonych w latach siedemdziesiątych i później, gdyż obraz ich świata literackiego lub – zgodnie z wymogami epoki hybrydyczności i intermedialności – (po)nadliterackiego dopiero się rozwija i nijak nie może być przedstawiony jako spójna, ukończona całość (chyba że autor jasno stwierdzi, że przestaje pisać i więcej wydawać).

Ignacy Karpowicz, autor siedmiu powieści, ze względu na dość pokaźną kolekcję nagród i przychyłność mediów jest bohaterem wielu recenzji i wywiadów⁴, w odróżnieniu od Alejandra Cuevasa, o którym niewiele można się dowiedzieć spoza jego utworów. Nie dziwi więc wcale, że przybrał pseudonim – wydaje się, że Alberto Escudero Fernández odrzuca literacki celebrytizm i ogniskuje poświęcaną mu uwagę wokół własnej twórczości. O nim też jednak od czasu do czasu mówi się w mediach, ponieważ również dostaje nagrody, w odróżnieniu od Karpowicza nawet międzynarodowe⁵. Cuevas to autor czterech powieści, które pod względem popularności w skali kraju nie są tak promowane jak *Balladyny i romanse* czy *Ości* Karpowicza. Ani Cuevas, ani Karpowicz nie wiedzą jeszcze, w jaki sposób zostaną definitywnie w przyszłości ocenieni, oscylując obecnie między dwoma biegunami krytyki – od pozytywno-obiecującej po negatywno-rozczarowującą. Obydwa są dla nich użyteczne, ponieważ zwracają uwagę na ich pisarstwo, co

⁴ Ostatnio pisarz stał się także bohaterem skandalu finansowo-obyczajowego związanego z pożyczką, której miała mu udzielić równie popularna socjolożka, feministka, wykładowczyni i publicystka Kinga Dunin. Zob. omówienie sprawy z załączonym oświadczeniem pisarza: M. WĄSOWSKI: *Ignacy Karpowicz atakuje Kingę Dunin. Oskarża guru feminizmu o molestowanie seksualne*, <http://natemat.pl/118769,pisarz-ignacy-karpowicz-odpowiada-kindze-dunin-emocjonalny-wpis-na-fb-pelen-zwyklych-klamstw-ale-pieniadze-przelane> [dostęp: 12.07.2015]. W sprawie sporu zabrało głos wielu ludzi kultury, w tym Paweł Huelle (zob. J. TOMCZUK: *Wysoka kultura? Nie, to polski magiel*. [Wywiad z Pawłem HUELLE]. „Newsweek”, 18.10.2014, <http://kultura.newsweek.pl/pawel-huelle-o-konflikcie-kinga-dunin-i-ignacy-karpowicz-newsweek-pl,artykuly,349137,1.html> [dostęp: 12.07.2015] i B. WILDSTEIN: *Dunin, Karpowicz i gwałt*. „Do Rzeczy” 2014, nr 41, 7.10.2014, <http://dorzeczy.pl/id,4436/Dunin-Karpowicz-i-gwalt.html> [dostęp: 12.07.2015].

⁵ W 2013 roku pisarz został uhonorowany Premio de Cuentos Lena (to wyróżnienie międzynarodowe). Spośród 418 opowiadań jury ogłosiło jego utwór *La grieta* zwycięskim. Por. C.M. BASTEIRO: *El vallisoletano Alejandro Cuevas gana el Premio de Cuentos Lena*. „La Nueva España”, 22.03.2013, https://www.google.pl/search?q=cuevas+premio+cuento&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=SljDVAq0MOWfyAO8gjJBw [dostęp: 5.05.2015]. W 2009 roku otrzymał wyróżnienie w 25. edycji konkursu Mazarrón (XXV Concurso Villa de Mazarrón-Antonio Segado del Olmo) <http://www.laverdad.es/murcia/20090725/cultura/eloy-lopez-alejandro-cuevas-20090725.html> [dostęp: 1.07.2015].

potęguje zainteresowanie wydawnictw. Mechanizm ten obrazowała sytuacja Karpowicza z *Gestami* czy *Balladynami i romansami* – im więcej recenzji pojawiało się w prasie, tym więcej nagród pisarz otrzymywał. Trzeba przy tym zwrócić uwagę, że jeżeli już pojawiają się recenzje negatywne, to dotyczą one samych podstaw, rdzenia kreacyjnych założeń powieściopisarstwa Karpowicza – co ciekawe tych samych, które obecne są także w *Quemar las naves* Alejandra Cuevasa. Przykładem elementu konstrukcyjnego leżącego u podstaw analizowanych tu powieści jest choćby motyw porażki intelektualisty przetransponowany do literackiej fabuły, postrzegany czasem jako literacka ekspresja zatracającego się w ponowoczesności sensu pisanie, a także – od strony warsztatowej – jako zbieranie żniwa zasad promowanych przez krąg autorów związanych w Polsce m.in. z kontestującym kręgiem „Brulionu”⁶. Pokolenie to po krytycznym roku 1989 wystąpiło przeciw literaturze zaangażowanej, przeciw temu, co wzniosłe i metafizyczne, opowiedziało się zaś za koniecznością włączenia w tkankę literatury tego, co codzienne, przyziemne, banalne, najbliższe intymnym doświadczeniom jednostki w kraju – relatywnie – wolnym. Podążając za takim sposobem rozumienia powinności współczesnej powieści, trzeba próbować unikać pułapki literackiego kiczu i apologii wtórnego egzystencjalizmu – pułapki, w którą bardzo łatwo wpaść. Chociaż nie można powiedzieć, że Cuevas i Karpowicz nie potrafili całkiem ominąć pokusy „łatwości” tworzenia narracji tego typu (i u jednego, i u drugiego powszedniość i powtarzalność życiowych scenek są podstawową materią twórczą), ocena tej uległości zależy od sposobu sfunkcjonalizowania jej w ramie konkretnego utworu i nadania jej szczególnego znaczenia, które współgrałoby z szerokim odczytaniem tekstu w kontekstach współczesności – kontekście życiowych realiów i kultury. Męczące dla niektórych osadzenie fabuł na wpół mitologicznych (a więc celowo uwznioślonych) w banale i miałości obecnej (pseudo)sztuki może czasem okazać się konstrukcyjnym atutem i elementem światopoglądowego manifestu autora. Wprowadzenie w świat przedstawiony elementów kultury masowej służy nie tylko zaakcentowaniu humorystycznego wydzwiku tekstu, ponieważ – jak zauważono w kontekście *Balladyn i romansów*:

[...] można postawić tezę, że jednym z celów wprowadzenia kultury masowej do kultury wysokiej jest kształtowanie (coraz mniej wybrednych) gustów estetycznych społeczeństwa, a to z kolei pozwala przypisać lite-

⁶ Zob. M. SIENIEWICZ: *Atrofia pisarskiego sensu*. „ArtPAPIER” 2009, nr 12 (132), <http://artpapier.com/index.php?page=artykul&wydanie=86&artykul=1988&kat=1> [dostęp: 5.02.2015].

raturze rolę (często zjadliwego) krytyka popkultury, który nie szczędzi uszczypliwych komentarzy także sobie [...]?

Otwiera to zatem dwutorową, bo krytyczną i samokrytyczną, analizę współczesnej bylejakości i kulturowej tandety, w której – chcąc nie chcąc – obraca się dziś każdy, również ten o bardziej wysublimowanych aspiracjach estetycznych. Często zatem podmiot u Karpowicza i Cuevasa przejawia dystans do tego, co współczesne (muzyki, kina, obyczajów), a jednocześnie świadomość, że trzeba żyć (w) tym, co kulturowa teraźniejszość oferuje⁸. Postawa ta wydaje się bliska młodemu pokoleniu intelektualistów („intelektualistów”?) w obu krajach – przyzwyczajonych do globalności literatury, ale chcących wyjść poza poziom telewizyjnych teleturniejów i telenowel. Być może właśnie takie nastawienie decyduje o poczytności i medialnym nagłośnieniu powieści Karpowicza oraz o wydawaniu kolejnych powieści Cuevasa (na stronach mu poświęconych pojawia się informacja, że lada chwila pisarz opublikuje swą piątą powieść⁹).

Spychając kwestię popularności na dalszy plan, trzeba poczynić zastrzeżenie, że chcąc zgłębiać powieściowe strategie Enrique Vili-Matasa, Antonia Muñoz Moliny, Pawła Huellego, Ignacego Karpowicza i Alejandra Cuevasa, poza gruntowną analizą ich powieści konieczne jest włączenie w sieć punktów odniesienia tekstów prasowych o ich twórczości, w tym wszelkiego rodzaju tekstów recenzyjnych, często wyłącznie upublicznionych *online*, a także poleganie na własnej badawczo-

⁷ B. KISZKA: „Majka Jeżowska odpada, Feel wysiada...” – o zacieraniu granic między kulturą popularną i tzw. wysoką (na przykładzie nazw własnych w „Balladynach i romansach” Ignacego Karpowicza). W: „Język Artystyczny”. T. 15: *Język(i) kultury popularnej*. Red. A. REJTER. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, s. 164.

⁸ Odwołuję się tu m.in. do Boba, narratora i głównego bohatera powieści *La vida no es un auto sacramental* Alejandra Cuevasa, a także do narratora z *Nowego Kwiatu Cesarza (i pszczoł)* Ignacego Karpowicza. Por. K. GUTKOWSKA: *Intertextualidad e ingenio en la narrativa joven española y polaca. Sobre «La vida no es un auto sacramental» y «La comedia inhumana»*. En: *Teorías narrativas e interdiscursivas en la prosa hispánica*. Ed. J.L. LOSADA PALENZUELA, J. ZIARKOWSKA. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014, s. 35–43; K. GUTKOWSKA: *Złośliwa przyjemność (narratora). O prozie Ignacego Karpowicza*. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. Red. Z. ANDRES, J. PASTERSKI. T. 1. Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010, s. 423–436.

⁹ Miłośników jego twórczości czeka jednak próba cierpliwości – informacja taka dostępna jest w sieci od ponad dwóch lat. Zob. m.in. J.M. LÓPEZ BALLESTA: *Nota de prensa: XXV Concurso de cuentos Villa de Mazarrón* (notatka prasowa sekretarza jury konkursu) www.upmazarron.es/cuentos/docs/notasdeprensa.pdf [dostęp: 1.07.2015]. Prozaik zaś wciąż bierze udział w konkursach literackich i zajmuje się m.in. pisanem małych form.

-krytycznej intuicji. Z takim zapleczem, opierając się na znajomości ich prozy *per se*, literatur narodowych, trendotwórczych przykładów z literatury światowej oraz narzędzi literaturoznawczych – można wzniesć fundamenty nie tylko dla wieloaspektowej interpretacji w wymiarze jednojęzycznym i jednokulturowym, ale – tak jak starano się uczynić w tej książce – wstawić wybrane tytuły w ramę wykraczającą poza spojrzenie mono- na rzecz spojrzenia transkulturowego, dostosowanego do nowych okoliczności kulturowych w Europie.

Literatura ewoluuje zgodnie z wymogami współczesności – to samo dotyczy komparatystycznych studiów literaturoznawczych, pojmowanych zarówno jako dyscyplina humanistyczna, jak i tryb prowadzenia lektury. Od tendencji różnicujących bądź unifikujących, dominujących w myśleniu o kulturze kontynentu w danym momencie historycznym, zależy profil badawczy teoretyczno- i historycznoliteracki oraz metody porównawcze. Niektóre z nich będą podkreślać to, co wspólne, uniwersalne, bliskie różnie pojmowanej literaturze światowej, postrzeganej jako zbiór tekstów poddawanych tym samym naciskom pragmatycznym, kulturowym, jak również wpływom filozoficznym i artystycznym. Ujęcia różnicujące będą się skupiać na tym, co narodowe, regionalne i lokalne (ewentualnie: globalne), mniejszościowe, zapomniane, co decyduje o wyjątkowości odseparowanych artystycznie bądź ideologicznie grup. Taki dwubiegunowy podział może się wydać nieco zbyt pryncypialny, toteż za każdym razem przed rozpoczęciem badań warto uzmysłowić sobie intencjonalny punkt wyjścia, choć oczywiście praktyka interpretacyjna zweryfikuje zasadność obranego podejścia. Rzadko też zdarza się, by badania były czysto różnicujące czy jednoczące. Literatura porównawcza, skupiając się także na kwestiach związanych z recepcją, staje się użytecznym narzędziem w walce z zastanym, stereotypowym oglądem literatur z danych kręgów językowych, narodowych czy – szerzej – kulturowych. Nieodczowne więc jest, by opierając się na konkretnych literackich przykładach, wyjaśniać i uchylać zarzuty kierowane do konkretnej literatury, tutaj: polskiej i hiszpańskiej – zarzuty, które były może aktualne dwa, trzy wieki temu, ale teraz, chociaż nadal wgrane w kolektywną pamięć Europy i wpływające na odbiór nowych utworów, również w przekładzie, nie oddają już ich prawdziwego charakteru. Obydwie były krytykowane za zbyt ni partykularyzm, zawężone horyzonty światopoglądowe, obfitowanie w materiał trudny do tłumaczenia, skupianie się na przestarzałych kwestiach narodowych, przywiązanie do katolicyzmu, ucieczkę od uniwersalności i spojrzenia ponadnarodowego. W literaturze hiszpańskiej dopatrywano się chorobliwego pojmowania kwestii honoru i teocentryzmu, a w polskiej – trudną do zrozumienia za granicą

„chorobę polskości”¹⁰. I choć troska o sprawy narodowe nie jest żadnym zagrożeniem ani dla kultury światowej, ani dla rozwoju konkretnej literatury, to już tendencja do zamykania charakterystyki literatury polskiej czy hiszpańskiej w ramie przesady, jednotorowości i zniechęcającej dezinformacji może wpłynąć na utrwalenie pokutującego poza granicami krajów stereotypu kulturowego i jednej, i drugiej nacji. Tu właśnie otwiera się przestrzeń dla porównawczych studiów literaturoznawczych w perspektywie interkulturowej – budowanych na świadomości utrwalonych w recepcji schematów odbioru, na receptywności i otwartości na wytyczanie nowych rozwiązań, zadań oraz obszarów badań.

Konfrontując powieści polskie i hiszpańskie udało się wykazać, że cechy literatur pojawiające się w ich stereotypowych, sztamowych krytykach są przedmiotem głębokiej transformacji inicjowanej przez obecną kondycję kultury. Obydwie literatury ewoluują – jak się zdaje – w kierunku większego eklektyzmu, formalnego wyszukania i gier z kontekstem globalnym, nie tylko inspirując się tradycją, ale i ją wzbogacając. I to zarówno na poziomie narodowym, jak i ponadnarodowym (oczywiście, o ile przyjmuje się nadal takie rozróżnienie). Nic nie stoi więc na przeszkodzie, by rozważania o opisanych przez Mecklenburga literaturoznawczych studiach interkulturowych poszerzyć o pojęcie „transkulturowości” opracowane¹¹ przez Wolfganga Welscha i zaadoptowane przez innych antropologów, estetyków i kulturoznawców. Wyrasta ono z przeświadczenia o tym, że ludzka tożsamość z definicji naznaczona jest multikulturowością, ponieważ konsoliduje się od początku przy udziale wielu kultur, a nie jednej, odizolowanej¹². Welsch twierdzi,

¹⁰ Zarzuty te wymienia Katarzyna MROCZKOWSKA-BRAND w: *Narodowe i ponadnarodowe aspekty honoru w „Lekarzu swego honoru” Calderona i w „Mazepie” Słowackiego*. W: *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury. Studia i rozprawy*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA. Kraków, Universitas, 1996, s. 149.

¹¹ Pojęcie transkulturowości (lub transkultuacji) obecne jest w dyskursie europejskim głównie dzięki pracom Wolfganga Welscha, niemniej w Ameryce Południowej pojawiły się już wcześniej za sprawą Fernanda Ortiza i jego publikacji *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (Madryt 2002), do której wstęp napisał niegdyś Bronisław MALINOWSKI. Zob. IDEM: *Kubański kontrapunkt: tytoń i cukier*. Przeł. B. HLEBOWICZ. W: B. MALINOWSKI, J. de la FUENTE: *Ekonomia meksykańskiego systemu targowego i inne prace*. Przeł. J. BARAŃSKI, B. HLEBOWICZ. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004, s. 443–451. Por. J. ROMANOWSKA: *Transkulturowość czy transkultuacja? O perypetiach bardzo modnego terminu*. „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2013, nr 6, s. 43 i n.

¹² Welsch powołuje się tu m.in. na prace Amy Gutmann. Por. W. WELSCH: *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*. Przeł. K. WILKOSZEWSKA. W: *Estetyka transkulturowa*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków, Universitas, 2004, s. 35.

że w wymiarze jednostkowym każdy jest „mieszkańcem” kulturowym, co definitywnie przekreśla prawomocność Herderowego pojmowania kultur narodowych jako „monolitycznych i homogenicznych całości”¹³, a popycha ku dostrzeżeniu wpływu czynników kulturowo obcych na konstytuowanie się pojedynczego „ja” i zbiorowościowego „my”. Pisząc o sobie, zaznacza, że jego tożsamość ukształtowały m.in. „grecka filozofia, południowoamerykańska literatura, japońska sztuka”¹⁴, wpływając na jego sposób myślenia i postrzegania rzeczywistości. Podobnie rzecz ma się z artystami, a w tym – z pisarzami¹⁵, co decyduje o transkulturowości w operowaniu przez nich źródłami i materiałem literackim (ze względu na przenikanie do świadomości twórców impulsów obco-kulturowych, są oni w stanie wyzwolić się ze sztucznie wyznaczonego pola literatury „czysto” narodowej, istniejącej wyłącznie teoretycznie). Badacz zwraca uwagę na zwodniczość pojęć inter- i multikulturowości, które osadzone są w myśleniu o kulturach obcych jako zamkniętych całościach. Podkreśla przy tym, że obserwuje:

[...] ogromną przewagę współczesnego, transkulturowego rodzaju tożsamości nad rzekomo jednolitą, narodowościową tożsamością w ujęciu Herdera. Transkulturowe tożsamości, choć różne w wielu aspektach, posiadają także często pewne elementy wspólne. To pokrywanie się elementów zapewnia podstawę do wymiany, rozumienia i przekazywania wzajemnie poglądów. Stąd jednostki o tożsamości transkulturowej są zdecydowanie bardziej zdolne do wzajemnego przenikania się i do tolerancji niż jednostki monokulturowe były kiedykolwiek¹⁶.

Teoretyk wyjaśnia, że pragnienie wszystkich jednostek, chcących osadzić doświadczenia estetyczne, osobiste, społeczne w określonym kontekście kulturowym obwarowanym granicami państwowo-geograficznymi, to pozostałość starego aksjomatu modernistycznego, usprawiedliwiającego dominację tendencji relatywistycznych, kontekstualizmu i kulturalizmu we współczesnym dyskursie humanistycznym¹⁷. Welsch, świadomy konieczności przeformułowania tego, co na pozór tylko oczywiste i bezwarunkowo przyjęte, ze względu na heterogeniczność współczesnej

¹³ K. WILKOSZEWSKA: *Ku estetyce transkulturowej. Wprowadzenie*. W: *Estetyka transkulturowa...*, s. 14. Por. też: W. WELSCH: *El camino hacia la sociedad transcultural*. En: *Inter-culturas/Transliteraturas*. Introducción y compilación de textos: A. SANZ CABRERIZO. Madrid, Arco/Libros, 2008, s. 114.

¹⁴ W. WELSCH: *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa...*, s. 34.

¹⁵ Por. IDEM: *El camino hacia la sociedad transcultural...*, s. 107–131.

¹⁶ IDEM: *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa...*, s. 35.

¹⁷ Ibidem, s. 39.

kultury wylicza następujące konsekwencje przejścia w tryb transkulturowy: zewnętrzne przenikanie się kultur, hybrydyczność, niejasny status tego, co własne i tego, co obce; transkulturowa natura jednostek, rozziew między tożsamością kulturową i narodową¹⁸. Ten właśnie wykaz zdaje się nie tylko odzwierciedlać istotę postrzegania kulturowej współczesności przez Welscha, ale i wskazywać na to, co obecne w powieściowych strategiach wszystkich konfrontowanych tu autorów. Otwierając się na wszystko, co „trans-”, jednocześnie nakierowują się na podkreślanie niezależności literatury – jej autoteliczność. Bardzo wyraźnie widać to w przypadku operowania przestrzenią jako jedną z podstawowych kategorii budowy dzieła, w które można wpisać „transgresywność” bohaterów, fabuły i tropów intertekstualnych (interartystycznych).

We wszystkich analizowanych powieściach przestrzeń pełni funkcję lustra, w którym symbolicznie odbijają się istotne z punktu widzenia bohaterów hierarchie wartości (w większości przypadków – bohaterów-narratorów). W *Jeźdźcu polskim* Muñoza Moliny objawia się to w wykorzystaniu motywu hiszpańskiej ziemi jako miejsca krwawych walk w hiszpańskiej wojnie domowej oraz obskurantyzmu andaluzyjskiej prowincji; w *Ostatniej wieczery* Huellego – w grze pojęciem „ziemia święta”; w *Paryż nigdy nie ma końca* Vili-Matasa we włączeniu mitu Paryża i jego magicznych właściwości inspirujących młodych pisarzy; w *Castorpie* Huellego: w antytetycznym zestawieniu dzikiej, namiętnej, kierowanej emocjami Polski i surowych, zimnych, metodycznych Prus. W *Quemar las naves* Cuevasa i w *Gestach* Karpowicza – w parabolizacji przestrzeni miejskiej, z długą listą odniesień do autentycznych elementów rzeczywistości kastylijskiej (u Cuevasa) i polskiej (u Karpowicza). W każdej powieści, bez względu na misterność, szczegółowość i lokalną autentyczność przedstawienia świata przedstawionego, wszystkie przestrzenie i sztafaje przefiltrowane są przez to, co globalne, ponowoczesne, wszechobecne, zawłaszczane z „transkulturowości”.

Prawie wszystkie te teksty charakteryzują się narracją pierwszoosobową; wszystkie podlegają intencji autora, chcącego odnaleźć w punkcie przecięcia różnych nurtów, przestrzeni, sfer symbolicznych miejsce dla powieściowego „ja”, które naprzemiennie zostaje analitycznie rozbijane, a potem syntetycznie odzyskiwane. Każdy z autorów znajduje swój własny sposób na wprowadzenie tego zamysłu w praktyce – każda powieść okazuje się wielowymiarowym labiryntem, w którym przestrzeń nie pełni funkcji wyłącznie obrazowego tła (Paryż, Gdańsk, Nowy Jork, Jerozolima, Białostoczczyzna, Andaluzyja...), ponieważ jest także łącznikiem z symbolami, motywami i wartościami ewokowanymi metafo-

¹⁸ Por. IDEM: *El camino hacia la sociedad transcultural...*, s. 115.

rycznie. Wszystkie sześć powieści traktuje w sposób mniej lub bardziej pośredni o kwestii przynależności do kręgu kultury lokalnej, narodowej i globalnej, wchodząc w ten sposób – co w kontekście porównawczym szczególnie cenne – w dialog z pojęciem tożsamości narodowej i – odwołując się do pojęcia Zygmunta Baumana – „europeizmem”.

Bauman pojmuje go jako zbiór cech konstytuujących europejską subiektywność, który nie poddaje się upraszczającym klasyfikacjom, tym bardziej że jest kategorią definicyjnie i zakresowo efemeryczną:

Jorge Luis Borges, jeden z największych Europejczyków w każdym sensie tego słowa, z wyjątkiem sensu geograficznego, pisał o „konsternacji”, która nie może się nie pojawić, ilekroć rozmyśla się nad „absurdalną przygodnością” tożsamości związanej z określoną przestrzenią i czasem, co uświadamia nieuchronnie, że bliższa jest ona raczej fikcji aniżeli temu, co uważamy zwykle za „rzeczywistość”. Jest to prawdopodobnie uniwersalna cecha wszystkich tożsamości ustalanych na podstawie pojęcia dziedziczności i przynależności, ale w przypadku „europejskiej tożsamości” cecha ta, owa „absurdalna przygodność” jest chyba bardziej uderzająca i wprawiająca w konsternację niż w większości innych przypadków. [...] Hans-Georg Gadamer uznał za „szczególny atut” Europy jej zdolność „do życia z innymi, nawet jeśli inni nie odwzajemniali się tym samym”. „Każdy jest innym, będąc zarazem sobą. Życie w Europie toczy się nieustannie w obecności i przy udziale innych, a europejski model życia jest ciągłą negocjacją, która trwa mimo inności i różnic dzielących tych, którzy uczestniczą w niej czynnie lub biernie”¹⁹.

Refleksja ta sprawia, że Bauman – za Krzysztofem Pomianem – odnosi się do Europy jak do „cywilizacji transgresywnej” i „cywilizacji transgresji”, która naznaczona jest wstrętem do „granic, a właściwie [do] wszelkiej stałości i skończoności”²⁰. W oryginalnej wersji książki w języku angielskim, Bauman używa obrazowego, emfatycznego określenia, mówiąc, że Europa *a natura rei* jest wręcz alergiczna na granice („allergic to borders”²¹). Ciągła gotowość Europy do przyjęcia nowych bodźców wpływa z kolei na modelowanie tożsamości jednostek, które – zwłaszcza w epoce zwanej przez Anthony’ego Giddensa późną nowoczesnością, obsesyjnie aspirują do pogodzenia chęci nieograniczonego

¹⁹ Z. BAUMAN: *Europa niedokończona przygoda*. Przeł. T. KUNZ. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2005, s. 11–12, 14.

²⁰ Ibidem, s. 14.

²¹ Z. BAUMAN: *Europe: an Unfinished Adventure*. Cambridge–Malden, Polity Press, 2004, s. 7.

doświadczenia świata z jednoczesnym pragnieniem znalezienia oparcia w poczuciu przynależności, zakorzenienia, zakotwiczenia w konkretnej wspólnotie. Jednostka w dążeniu do bycia obywatelem świata i jednocześnie (w gruncie rzeczy niemożliwego) kontrolowania go pomimo ograniczeń związanych z jej osobistym, lokalnym punktem widzenia przypomina „podmiot schizofreniczny”, którego „percypowanie rzeczywistości i zmyślenia nie wyraża się w binarnych, całościowych opozycjach, a w zmiennej grze ich współistnienia, w której obydwa plany się na siebie nakładają”²². Zmyślenie stanowi tu ekwiwalent marzenia o pozostaniu na dominującej pozycji eurocentrycznej i jednoczesnym wychwyceniu z tej perspektywy tego, co najistotniejsze ze wszystkich kultur świata. Mimo popularności idei dialogu kultur i otwarcia na społeczności wyzbywające się tożsamości kolonialnej, europocentryzm nadal ma się – jak twierdzą niektórzy – całkiem dobrze i konstytuuje jedną z cech światopoglądowych obecnych Europejczyków. Jak twierdzi Pascal Bruckner:

Dla Europy mimo aktualnej sytuacji geopolitycznej wciąż charakterystyczna pozostaje idea europocentryzmu, mianowicie „kompleks wyższości” i poczucie bycia centrum świata, co widać w sposobie traktowania przez nią krajów Afryki, Azji, Ameryki Łacińskiej [...] Europą rządzi „gramatyka nostalgii” (stąd na przykład przesadny rozkwit muzeów), która przekształca nas w turystów naszej własnej historii i prowadzi do kultu miejsc (Rzym, Praga, Wiedeń, Kraków etc.), skutecznie odcinając od aktualnie rozgrywających się tragicznych wydarzeń. Niezainteresowanie ze strony Europy tym co pozaeuropejskie, izolowanie się, opieszałość, pozorne reakcje, bezradność [...] nie są przypadkowe, wszak Europejczyk woli obarczać się winą, niż brać na siebie jakąkolwiek odpowiedzialność; woli poprzestać, jak powiedział Peter Sloterdijk, na uzurpacjach cynicznego rozumu²³.

²² M. del P. LOZANO MIJARES: *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco/Libros, 2007, s. 169. W oryginale: „percepción de la realidad y la fantasía no se articula en oposiciones binarias totales, sino en un juego inestable de coexistencia que termina con la superposición de ambas”.

Lozano Mijares przywołuje pojęcie „podmiotu schizofrenicznego” w kontekście omawiania słabego podmiotu narracji (*sujeto débil de la representación*) jako typowego dla powieści postmodernistycznej.

²³ A. HEJMEJ: *Europa lęku*. „Kultura Współczesna” 2012, nr 4 (75), s. 28–29. Komparatysta cały artykuł poświęca przedstawieniu koncepcji Europy Brucknera z *La tyrannie de la pénitence. Essai sur le masochisme occidental* (Paryż: Gasset, 2006), a następnie traktuje ją polemicznie. Zwraca uwagę na uległość Brucknera wobec tradycyjnego postrzegania hegemonicznego układu światowych sił (Północ vs Południe) i bezkrytyczny entuzjazm (jak zauważa Hejmej – typowy dla francuskich myślicieli) dla „laicyzacji i sekularyzacji

Znamienne, że zarówno w prozie polskiej, jak i hiszpańskiej przedstawiciele pokolenia średniego (Antonio Muñoz Molina, Enrique Vila-Matas, Paweł Huelle) chętnie wpisują się w nurt historyzmu i – nomen omen – „gramatyki pamięci”²⁴, podczas gdy pisarze młodszy (Alejandro Cuevas, Ignacy Karpowicz) skupiają się na współczesności, odwołując się do historii sporadycznie i najczęściej wyłącznie jako pretekstu – punktu wyjścia, nie dojścia. Nawet w *Soñce*, swej najnowszej powieści wydanej w maju 2014 roku, Ignacy Karpowicz nie skupia się wyłącznie na relacjonowaniu wspomnień bohaterki z czasów II wojny światowej, a dodaje drugi plan narracyjny – współczesny, dzisiejszy. I mimo że zwykł naznaczać swoje powieści silnie dystansującą narratora od fabuły i wybranego chronotopu ironią (nawet opisy codziennych doświad-

kultury europejskiej” (s. 31). Badacz podkreśla również omijanie przez Brucknera jednej z podstawowych kwestii wpisujących się w podwaliny nowego paradygmatu komparatystycznego (i kulturoznawczego):

Nie ośmielam się wytyczać wielowątkowej krytyki Brucknera, chociaż zdaję sobie doskonale sprawę, że trzeba z nim podjąć otwartą polemikę nie tylko wówczas, gdy pisze o swoistej schizofrenii Europy i źródłach „tyranii winy” (mam na myśli specyficzne rozumienie chrześcijańskiej tradycji), lecz także wtedy, gdy poszukuje na własną rękę remedium i sprowadza refleksję do kwestii indywidualnych zachowań, etyki jednostki. [...] w *La tyrannie de la pénitence* zastanawia pomijanie sprawy dialogu interkulturowego [...], poprzestanie na emancypacji i etyce indywiduum zgodnie z postowieceniowym paradygmatem. Rzecz to tym bardziej zastanawiająca, że Bruckner akcentuje istnienie modelu gościnności typowego dla chrześcijaństwa i zarazem Trzeciego Świata, gościnności, która wymaga bezinteresownego przyjęcia każdego człowieka. [...] Do gościnności w świecie wielokulturowym odnosi się z wielką podejrzliwością; sugeruje wręcz przy tej okazji, że wielokulturowość to w gruncie rzeczy [nic] innego niż „legalny apartheid”.

Ibidem, s. 31.

²⁴ Termin użyty przez Thomasa M. Scheerera w odniesieniu do ulubionych technik powieściowych Antonia Muñoz Moliny:

W eksplicitnie określonej teraźniejszości (najchętniej w latach 60. lub 70.) tworzy sytuacje, które sprawiają, że bohaterowie zaczynają wspominać i badać [przeszłość], tak że wydarzenia odległe w czasie, często enigmatyczne bądź wyparte, stają się coraz większe, coraz bardziej znaczące i odkrywają swoją wagę w kontekście planu współczesności.

[En un presente explícitamente definido (con preferencia las décadas de los 60 o los 70) se crean situaciones que incitan a los protagonistas a investigar y recordar, de modo que acontecimientos lejanos en el tiempo, muchas veces enigmáticos o reprimidos, toman cuerpo y desvelan su relevancia para la actualidad.]

Zob. T. M. SCHEERER: *Antonio Muñoz Molina*. En: *La novela española actual: autores y tendencias*. Ed. A. de TORO, D. INGENSCHAY. Kassel, Edition Reichenberger, 1995, s. 234.

czeń nie są czytelnikowi podawane „wprost”, zawsze są stylistycznie nacechowane), to kurczowo trzyma się kontekstu teraźniejszości, a więc tego, co jest możliwe dlań do bezpośredniego poznania. Przemieszczenie planów czasowych nie pojawia się zresztą u Karpowicza po raz pierwszy w *Sońce* – m.in. na tej technice opiera się przecież konstrukcja *Balladyn i romansów* z roku 2011. Alejandro Cuevas – jak Karpowicz w *Balladynach i romansach* – do *Quemar las naves* wprowadza postaci wywodzące się z kręgów mitologicznych, ale również sytuuje je we współczesności. Parabolizuje ją, przerysowuje, naznacza groteskowością, niemniej *de facto* nie odchodzi od rzeczywistości, w której sam – jako Alberto Escudero Fernández – doświadcza świata. Obydwa prozaicy oceniają zresztą przeszłość zawsze z perspektywy współczesności – to ona jest dla nich najistotniejszym systemem odniesienia.

Zestaw podobieństw strukturalnych, intertekstualnych i strategicznych przedstawionych w niniejszej książce nie wyczerpuje – co nieuniknione – wszystkich wspólnych lub częściowo dzielonych cech prozy wskazanych autorów hiszpańskich i polskich. Bez wątpienia udałoby się wyróżnić więcej pisarskich duetów zespolonych bliskością generacyjną, artystyczną ścieżką, analogicznym stylem i rozmachem ambicji w skali ponadnarodowej. Lektura utworów wydanych stosunkowo niedawno, wyróżniających się pod względem złożonych gier zarówno z powieściowymi konwencjami, jak i ze stereotypowym spojrzeniem na społeczny sukces, z obecnym obrazem jednostki, wyczerpanej i rozzarowanej wymogami wyznaczonymi przez globalny, zmediatyzowany świat²⁵, który zresztą chce ją zmanipulować – wyraźnie ukazuje sensowność podjęcia kolejnych prób komparatystycznych na gruncie polsko-hiszpańskim,

²⁵ Zmediatyzowany świat to oczywiście świat społeczeństwa medialnego, kolejnej formacji społecznej po społeczeństwie informacyjnym. W społeczeństwie medialnym to media narzucają sposób postrzegania rzeczywistości, podsuwają jednostkom hierarchie wartości i określone interpretacje przedstawianych zdarzeń. To media również kształtują jednostkową tożsamość, aspiracje i styl życia:

Konsekwencje dominującej roli mediów we współczesnym świecie są wszystkim doskonale znane: kształtuje się globalny wymiar społeczeństwa medialnego, jego poszczególnych uczestników – „istoty medialne” – cechuje tożsamość zmediatyzowana, tworzą oni współczesne mitologie („sukces medialny”, estetyzacja rzeczywistości, określone wzorce zachowań w kulturze masowej, konsumpcjonizm, mcdonaldyzacja etc.) Jean Baudrillard jako filozof i socjolog objaśnia sytuację lakonicznie, aczkolwiek dosadnie – mediatyzacja „zatarła ślady odniesień i prawdy”, Jaron Lanier zaś [...] przestrzega przed postępującym procesem dehumanizacji uczestników społeczeństwa sieciowego i poddaje radykalnej krytyce akceptowane powszechnie zachowania, głosząc nośne medialnie hasło: „Nie jesteś gadżetem”.

A. HEJMEJ: *Literatura w społeczeństwie medialnym*. „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 241.

aby znaleźć to, co wspólne i uniwersalne, a z drugiej strony – to, co niepowtarzalne, wyjątkowe i jednostkowe. Dzięki temu możliwe staje się ustanowienie ambitniejszej, szerszej, ponadnarodowej, gęstszej sieci wzajemnych powiązań estetyczno-(trans)kulturowych – sieci stworzonej na rzecz konkretnego komparatystycznego projektu, ale jednocześnie wpisanej w ideę sieci kulturowych Welscha. W niej to z założenia kultury swobodnie się przenikają, za nic mając państwowe granice czy wymuszone geografiami przypisanie jednostki do danej wspólnoty. To z kolei każe przywołać twierdzenie Andrzeja Hejmeja o idiograficznym charakterze postępowania komparatysty – jednostkowym, wyjątkowym, niepowtarzalnym, niezamkniętym w ramach odgórnie narzuconych podziałów. Jednostka w rzeczywistości transkulturowej, niczym komparatysta w XXI wieku, może bowiem sama zdecydować, co przejmie, a co odrzuci z konkretnej tradycji czy modelu pojmowania świata, sztuki, literatury. Jak przekonuje Clifford Geertz w swoich *Antropologicznych rozważaniach na tematy filozoficzne*:

To, czego nam naprawdę potrzeba, to nie wielkie idee ani całkowite porzucenie syntetyzujących pojęć. Potrzebujemy sposobów myślenia wrażliwych na szczegóły, na indywidualne przypadki, na osobliwości, nieciągłość, kontrasty i rzeczy unikalne, wrażliwych więc na to, co Charles Taylor nazwał „głębką różnorodnością”, wielością sposobów przynależności i bycia, zdolnych przy tym wydobyć z tych szczegółów i różnorodności poczucie łączności, łączności, która nie jest ani powszechna, ani jednolita, pierwotna ani niezmienna, a jednak jest realna²⁶.

Perspektywy Taylora i Geertza zdają się współgrać z zastosowaną w książce strategią badawczo-analityczną, której celem było skupienie się na konkretnych przykładach prozy hiszpańskiej, rozpatrzenie ich w wielości kontekstów historycznych, teoretycznych i krytycznoliterackich oraz zderzenie z artystycznymi decyzjami generacyjnie bliskich twórców z Polski. To z kolei umożliwiło ukazanie, że mimo idiosynkratycznych różnic Polska i Hiszpania współistnieją na rynku literackim jako ogniwa tego samego, (trans)kulturowego łańcucha.

²⁶ C. GEERTZ: *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*. Przeł. Z. PUCEK. Kraków, Universitas, 2003, s. 277.

Bibliografia

Literatura

- CUEVAS A.: *Quemar las naves*. Valladolid, Multiversa, 2004.
- HUELLE P.: *Castorp*. Gdańsk, słowo/obraz terytoria, 2004.
- HUELLE P.: *Ostatnia wieczerza*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2007.
- KARPOWICZ I.: *Gesty*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2008.
- MUÑOZ MOLINA A.: *El jinete polaco*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2008.
- MUÑOZ MOLINA A.: *Jeździec polski*. Przeł. W. CHARCHALIS. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2003.
- VILA-MATAS E.: *París no se acaba nunca*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2003.
- VILA-MATAS E.: *Paryż nigdy nie ma końca*. Przeł. E. ZALESKA. Warszawa, Warszawskie Wydawnictwo Literackie Muza SA, 2007.

Konteksty

- Actas del VI Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada (VI Simposio, Granada, 13–15 de marzo de 1986)*. Ed. J. PAREDES NÚÑEZ, A. SORIA OLMEDO. Granada, Universidad de Granada, 1989.
- Actas del IX Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*. Ed. T. BLESÁ. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1994.
- ADAMIEC M.: *Ktokolwiek wiedziałby...* „Res Publica” 1988, nr 4, s. 118–119.
- AGUILERA GARCÍA J.: *Novela policíaca y cine negro en la obra de Muñoz Molina*. Madrid, Universidad de Málaga, 2006.
- ALBERCA M.: *El pacto ambiguo: de la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid, Biblioteca Nueva, 2007.
- ÁLVAREZ CASTRO L.: „*La vida no es un auto sacramental*”, de Alejandro Cuevas: *una autobiografía ficticia a la quinta potencia*. En: *Memorias y olvidos: autos y biografías (reales, ficticias) en la cultura hispánica*. Ed. J. PÉREZ MAGALLÓN [et al.]. Valladolid, Universitas Castellae, 1999, s. 13–23.

- ANZALDÚA G.: *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco, Spinsters/Aunt Lute, 1987.
- APPADURAI A.: *Nowoczesność bez granic. Kulturowe wymiary globalizacji*. Przeł. Z. PUCEK. Kraków, Universitas, 2005.
- APTER E.: *The Translation Zone. A New Comparative Literature*. Princeton, Princeton University Press, 2006.
- ARENS K.: *When Comparative Literature Becomes Cultural Studies. Teaching Cultures Through Genre*. „The Comparatist” 2005, nr 29, s. 123–147.
- ASHCROFT B., GRIFFITHS G., TIFFIN H.: *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. London–New York, Routledge, 2003.
- AUERBACH E.: *Mimesis. La representación de la realidad en la literatura occidental*. México, Fondo de Cultura Económica, 1975.
- AUERBACH E.: *Philology and Weltliteratur*. In: *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature From the European Enlightenment to the Global Present*. Eds. D. DAMROSCH, N. MELAS, M. BUTHELEZI. Princeton–Oxford, Princeton University Press, s. 125–138.
- AZANCOT N.: *Los fragmentarios, ¿a muerte con los clásicos? Los jóvenes nocilleros se enfrentan a las críticas generales de autores consagrados*. „El Cultural”, 12.03.2010, http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/26783/Los_fragmentarios_a_muerte_con_los_clasicos [dostęp: 03.03.2012].
- BACZYŃSKA B.: *Historia literatury hiszpańskiej*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2014.
- BACZYŃSKA B.: „*Księżę Niezłomny*”, *hiszpański pierwowzór i polski przekład*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2002.
- Badania porównawcze. Dyskusja o metodzie. Radziejowice 6–8 lutego 1997 r.* Red. A. NOWICKA-JEŻOWA. Izabelin, Świat Literacki, 1998.
- BACHTÍN M.: *Człowiek przed lustrem*. Przeł. P. PIETRZAK. W: *Ja – inny. Wokół Bachtina. Antologia*. Red. D. ULICKA. T. 1. Kraków, Universitas, 2009.
- BAKUŁA B.: *Historia i komparatystyka. Szkice o literaturze i kulturze Europy Środkowo-Wschodniej XX wieku*. Poznań, Wydawnictwo Uniwersytetu im. A. Mickiewicza w Poznaniu, 2000.
- BAL M.: *Narratologia: wprowadzenie do teorii narracji*. Przeł. E. KRASKOWSKA, E. KRAJEWSKA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- BAL M.: *Reading Rembrandt. Beyond the Word-Image Opposition*. Amsterdam, Amsterdam Academic Archive, 2006.
- BAL M.: *Teoría de la narrativa. (Una introducción a la narratología)*. Trad. J. FRANCO. Madrid, Ediciones Cátedra, 1998.
- BARBER B.R.: *Jihad vs. McWorld*. New York, Ballantine Books, 1996.

- BARICCO A.: *Next. Sobre la globalización y el mundo que viene*. Trad. de X. GONZÁLEZ ROVIRA. Barcelona, Editorial Anagrama, 2009.
- BASSNETT S.: *Comparative Literature. A Critical Introduction*. Oxford, Blackwell, 1993.
- BASSNETT S.: ¿Qué significa literatura comparada hoy? En: *Orientaciones en literatura comparada*. Ed. D. ROMERO LÓPEZ. Madrid, Arco/Libros S. L., 1998, s. 87–101.
- BASTEIRO C.M.: *El vallisoletano Alejandro Cuevas gana el Premio de Cuentos Lena*. „La Nueva España”, 22.03.2013, https://www.google.pl/search?q=cuevas+premio+cuento&ie=utf-8&oe=utf-8&gws_rd=cr&ei=SljDVaq0MOWfyAO8gJjQBw [dostęp: 5.05.2015].
- BAUMAN Z.: *Europa niedokończona przygoda*. Przeł. T. KUNZ. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2005.
- BAUMAN Z.: *Europe: an Unfinished Adventure*. Cambridge–Malden, Polity Press, 2004.
- BEILIN K.O.: *Conversaciones literarias con novelistas contemporáneos*. Woodbridge, Tamesis, 2004.
- BERNHEIMER Ch.: *The Bernheimer Report, 1993. Comparative Literature at the Turn of Century*. In: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Ch. BERNHEIMER. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1995, s. 39–48.
- BÉRTOLO C.: *Una novela escrita sin red*. „El Observador”, 5.12.1991.
- BILCZEWSKI T.: *Komparatystyka i interpretacja. Nowoczesne badania porównawcze wobec translatoologii*. Kraków, Universitas, 2010.
- BLOOM H.: *Cómo leer y por qué*. Trad. M. COHEN. Santafé de Bogotá, Editorial Norma, 2000.
- BŁOŃSKI J.: *Duch powieści i wąż Stalina*. „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 44, s. 3.
- BŁOŃSKI J.: *Rok 1989 jest równie ważny co 1918*. „NaGłos” 1990, nr 1.
- BONCZA-TOMASZEWSKI T.: *Interview: Why cult Polish author Pawel Huelle thinks he's a camel*. „The Independent”, 2.09.2007, <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/books/features/interview-why-cult-polish-author-pawel-huelle-thinks-hes-a-camel-463607.html> [dostęp: 8.05.2013].
- BORGES J.L.: *Kwiat Coleridge'a*. W: IDEM: *Nowa antologia osobista*. Przeł. A. SOBOL-JURCZYKOWSKI. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2006.
- BORGES J.L.: *La flor de Coleridge*. En: IDEM: *Nueva antología personal*. Barcelona, Bruguera, 1982, s. 201–206.
- BOROWY W.: *O wpływach i zależnościach w literaturze*. Kraków, Krakowska Spółka Wydawnicza, 1921.
- BRANDES G.: *World Literature*. In: *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature From the European Enlightenment to the Global Present*. Eds. D. DAMROSCH, N. MELAS, M. BUTHELEZI. Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2009, s. 61–66.

- BURZYŃSKA A.: *Anty-teoria literatury*. Kraków, Universitas, 2006.
- BURZYŃSKA A., MARKOWSKI M.P.: *Teorie literatury XX wieku*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2006.
- CHARCHALIS W.: *Posłowie*. W: A. MUÑOZ MOLINA: *Jeździec polski*. Przeł. W. CHARCHALIS. Poznań, Dom Wydawniczy Rebis, 2003, s. 545–557.
- Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. H. SAUSSY. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006.
- Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Ch. BERNHEIMER. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1995.
- CROCE B.: *La «letteratura comparata»*. En: IDEM: *La Critica. Rivista di letteratura, storia e filosofia*, Vol. 1. (1903). Amsterdam, Swetes and Zeitlinger N.V., 1966, s. 77–80.
- Cuadernos de narrativa. Antonio Muñoz Molina. Grand Séminaire de Neuchâtel. Coloquio Internacional Antonio Muñoz Molina. 5–6 junio de 1997*. Ed. I. ANDRES-SUÁREZ, A. CASAS. Madrid-Neuchâtel, Arco/Libros, Universidad de Neuchâtel, 2009.
- CUEVAS A.: *Comida para perros*. Valladolid, Editorial Difácil, 1998.
- CUEVAS A.: *La peste bucólica*. Madrid, Editorial Losada, 2003.
- CUEVAS A.: *La vida no es un auto sacramental*. Barcelona, Destino, 1999.
- CULLER J.: *Comparative Literature, at Last*. In: *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. H. SAUSSY. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, s. 237–248.
- CURTIUS E.R.: *Literatura europea y Edad Media Latina*. Vol. 1–2. México, Fondo de Cultura Económica, 1984–1989.
- CZAPLEJEWICZ E.: *Wczoraj dla dziś. Perspektywa diachroniczna*. W: *Komparatystyka dzisiaj*. T. 1: *Problemy teoretyczne*. Red. E. SZCZĘSNA, E. KASPERSKI. Kraków, Universitas, 2010, s. 173–189.
- CZAPLIŃSKI P.: *Efekt bierności. Literatura w czasie normalnym*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2004.
- CZAPLIŃSKI P.: *Literatura światowa i jej figury*. „Teksty Drugie” 2014, nr 4.
- CZAPLIŃSKI P.: *Normalność i przemoc*. W: *(Nie)przezroczystość normalności w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK, B. KARWOWSKA. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2009, s. 136–155.
- CZAPLIŃSKI P.: „Ostatnia wieczerza”, *Huelle*. [Recenzja]. „Gazeta Wyborcza”, 5.02.2007, <http://wyborcza.pl/1,75517,3898769.html> [dostęp: 5.05.2015].
- CZAPLIŃSKI P.: *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa, Muza, 2009.
- CZAPLIŃSKI P.: *Przesilenie nowoczesności. Proza polska 1989–2005 wobec Wielkich Narracji*. W: *Narracje po końcu (Wielkich) Narracji. Kolekcje, obiekty, symulakra...* Red. H. GOSK, A. ZIENIEWICZ. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2007, s. 34–55.

- CZAPLIŃSKI P.: *Resztki nowoczesności. Dwa studia o życiu i literaturze*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2011.
- CZAPLIŃSKI P., ŚLIWIŃSKI P.: *Literatura polska 1976–1998. Przewodnik po prozie i poezji*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 1999.
- CZERWIŃSKI P.: *Przebiegum życia czyli kartonowa sieć*. Warszawa, Świat Książki, 2009.
- DAMROSCH D.: *Dość czasu i świata*. Przeł. A.F. KOLA. „Teksty Drugie” 2014, nr 4, s. 100–129.
- DAMROSCH D.: *World Literature in a Postcanonical, Hypercanonical Age*. In: *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. H. SAUSSY. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, s. 43–53.
- DARSKA B.: *Przeszłość nie przemija, a nostalgia trwa. O prozie Pawła Huellego*. W: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*. Red. A. NĘCKA, D. NOWACKI, J. PASTERKA. Cz. 1. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, s. 107–127.
- DĄBROWSKI M.: *Dyskurs jako przedmiot komparatystyki*. W: *Komparatystyka dzisiaj*. T. 1: *Problemy teoretyczne*. Red. E. SZCZĘSNA, E. KASPERSKI. Kraków, Universitas, 2010, s. 114–126.
- DĄBROWSKI M.: *Komparatystyka dyskursu/Dyskurs komparatystyki*. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2009.
- DROTKIEWICZ A.: *Paris London Dachau*. Warszawa, Lampa i Iskra Boża, 2004.
- DROTKIEWICZ A.: *Teraz*. Warszawa, W.A.B., 2009.
- DUDEK J.: *Granice wyobraźni – granice słowa. Studia z literatury porównawczej XX wieku*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- DUKAJ J.: *Lament miłośnika cegieł*. „Gazeta Wyborcza”, 12.11.2005; <http://dukaaj.pl/czytelnia/publicystyka/LamentMilosnikaCegiel> [dostęp: 2.10.2011].
- DURAND G.: *De la mitocrítica al mitoanálisis*. Trad. A. VERJAT. Barcelona, Anthropos, 1993.
- DURAS M.: *Pisać*. Przeł. M. PLUTA. Izabelin, Świat Literacki, 2001.
- DZIADEK A.: *Obrazy i wiersze: z zagadnień interferencji sztuk w polskiej poezji współczesnej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2011.
- DZIAMSKI G.: *Przełom konceptualny i jego wpływ na praktykę i teorię sztuki*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM, 2010.
- ECHEVARRÍA I.: *En el baúl de los recuerdos. La voz más personal de Muñoz Molina, en la novela que ganó el último Planeta*. „Babelia” [dodatek do „El País” 5], 16.11.1991, s. 13.
- El País*: *Dictadura es siempre dictadura*. „Nexos en línea”, 11.03.2010: <http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=73085> [dostęp: 15.11.2011].
- El vallisoletano Alejandro Cuevas gana el Premio de Cuentos Lena*. „La Nueva España”, 22.03.2013, <http://www.lne.es/cuencas/2013/03/22/vallisoletano>

- alejandro-cuevas-gana-premio-cuentos-lena/1386254.html [dostęp: 5.05.2015].
- ESPEJO-SAAVEDRAR.: *Autenticidad y artificio en el costumbrismo español*. Madrid, Ediciones de la Torre, 2015.
- Estudios Hispánicos XII. Miscelánea de Literatura Española y Comparada. Homenaje a Roberto Mansberger Amorós*. Coord. J. BUTIÑA JIMÉNEZ, J. ZIARKOWSKA, P. SAWICKI, A. AUGUST-ZARĘBSKA. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2004.
- FERNÁNDEZ PORTA E.: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba, Editorial Berenice, 2007.
- FERNÁNDEZ PORTA E.: *€®O\$. La superproducción de los afectos*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2010.
- FERNÁNDEZ PORTA E.: *Homo Sampler. Tiempo y consumo en la Era de Afterpop*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2008.
- FISH S.: *Interpretacja, retoryka, polityka. Eseje wybrane*. Red. A. SZAHAJ. Przeł. K. ARBISZEWSKI [et al.]. Kraków, Universitas, 2002.
- FRANCZAK J.: *Da capo*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2010.
- FRANCZAK J.: *Nieludzka komedia*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2009.
- FRANCZAK J.: *NN*. Kraków, Korporacja Ha!art, 2012.
- GARCÍA CARLOS J.: *Contrasentidos. Acercamiento a la novela española contemporánea*. Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2002.
- GARCÍA VIÑÓ M.: *La novela española del siglo XX*. Madrid, Endymión, 2003.
- GEERTZ C.: *Reflexiones antropológicas sobre los temas filosóficos*. Trad. N. SÁNCHEZ DURÁ, G. LLORENS. Barcelona, Ediciones Paidós Ibérica, 2002.
- GEERTZ C.: *Zastane światło. Antropologiczne refleksje na tematy filozoficzne*. Przeł. Z. PUCEK. Kraków, Universitas, 2003.
- GENETTE G.: *Palimpsestes. La littérature au second degree*. Paris, Seuil, 1992.
- GIDDENS A.: *Europa w epoce globalnej*. Przeł. M. KLIMOWICZ, M. HABURA. Red. T. ŻYRO. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2009.
- GIDDENS A.: *Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age*. Cambridge, Oxford, Polity Press, 1991.
- GILLESPIE G.: *Comparative Literature of the 1990s in the USA*. In: *Comparative Literature Worldwide: Issues and Methods/La Littérature Comparée dans le Monde: Questions et Méthods*. Ed. T. FRANCO CARVALHAL. Porto Alegre, L&PM Editores, 1997, s. 15–37.
- GLENSK U.: *Proza wyzwolonej generacji 1989–1999*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2002.
- GOETHE J.W. von, ECKERMAN J.P.: *Conversations on World Literature*. In: *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enligh-*

- tenment to the Global Present*. Eds. D. DAMROSCH, N. MELAS, M. BUTHELEZI. Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2009, s. 18–25.
- GOLKA M.: *Przyjemność i zblazowanie*. W: *Kultura przyjemności. Rozważania kulturoznawcze*. Red. J. GRAD, H. MAMZER. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2005, s. 37–56.
- GOSK H.: *Opowieści „skolonizowanego/kolonizatora”*. W *kręgu studiów postzależnościowych nad literaturą polską XX i XXI wieku*. Kraków, Universitas, 2010.
- GRANT M., HAZEL J.: *Kto jest kim w mitologii klasycznej*. Przeł. M. MICHOWSKI. Poznań, Wydawnictwo Zysk i S-ka, 2000.
- GRIMAL P.: *Słownik mitologii greckiej i rzymskiej*. Przeł. J. ŁANOWSKI, M. BROWNARSKA, B. GÓRSKA, A. NIKLIBORC, J. SACHSE, O. SZARSKA. Wrocław–Warszawa–Kraków, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2008.
- GUILLÉN C.: *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Editorial Crítica, 1985.
- GUILLÉN C.: *Entre el saber y el conocer. Moradas del estudio literario*. Valladolid, Universidad de Valladolid, 2001.
- GUILLÉN C.: *Múltiples Moradas*. Barcelona, Tusquets Editores, 1998.
- GUILLÉN C.: *Teorías de la historia literaria (Ensayos de Teoría)*. Madrid, Espasa Calpe, 1989.
- GUILLÉN C.: *The Challenge of Comparative Literature*. Trad. C. FRAZEN. Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1993.
- GUTKOWSKA K.: *Afterpop – konwergencja (prawie) doskonała*. „Zagadnienia Rodzajów Literackich” 2012, nr 55/110, z. 2, s. 155–169.
- GUTKOWSKA K.: *Intertextualidad e ingenio en la narrativa joven española y polaca*. Sobre «*La vida no es un auto sacramental*» y «*La comedia inhumana*». En: *Teorías narrativas e interdiscursivas en la prosa hispánica*. Ed. J.L. LOSADA PALENZUELA, J. ZIARKOWSKA. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2014, s. 35–43.
- GUTKOWSKA K.: «*Quemar las naves*»: *Juegos novelescos de Alejandro Cuevas*. „Romanica Silesiana” 2009, nr 4, s. 114–137.
- GUTKOWSKA K.: *Złośliwa przyjemność (narratora)*. O prozie Ignacego Karłowicza. W: *Inna literatura? Dwudziestolecie 1989–2009*. Red. Z. ANDRES, J. PASTERSKI. T. 1. Rzeszów, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, 2010, s. 423–436.
- GUTKOWSKA-OCIEPA K.: *Sobre el yo siléptico en la narrativa contemporánea española: el caso de «Barra americana» de Javier García Rodríguez*. En: *Relecturas y nuevos Horizonte en los estudios hispánicos*. Vol. 1: *Literatura (poesía y narrativa)*. Ed. J. WILK-RACIEŃSKA, M. KOBIELA-KWAŚNIEWSKA. J. ŁYSZCZYNA. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016, s. 97–108.

- GUTMANN A.: *The Challenge of Multiculturalism in Political Ethics*. „Philosophy & Public Affairs” 1993, nr 22 (3), s. 183.
- HAMBROOK G.: *El talante del comparatista. Recuerdos, síntesis y extrapolación de una lectura de Claudio Guillén*. En: *Claudio Guillén, lecciones de un maestro*. Ed. F. GARCÍA JURADO [et al.]. Madrid, UCM Editorial Complutense, 2009, s. 87–106.
- HAYWOOD FERREIRA R.: *The Emergence of Latin American Science Fiction*. Middletown, Wesleyan University Press, 2011.
- HEJMEJ A.: *Europa lęku*. „Kultura Współczesna” 2012, nr 4 (75), s. 26–32.
- HEJMEJ A.: *Komparatystyka kulturowa: interpretacja i egzystencja*. W: *Komparatystyka dzisiaj*. T. 1: *Problemy teoretyczne*. Red. E. SZCZĘSNA, E. KASPERSKI. Kraków, Universitas, 2010, s. 67–80.
- HEJMEJ A.: *Komparatystyka. Studia literackie – studia kulturowe*. Kraków, Universitas, 2013.
- HEJMEJ A.: *Literatura w społeczeństwie medialnym*. „Teksty Drugie” 2014, nr 2, s. 239–251.
- HEJMEJ A.: *Muzyka w literaturze. Perspektywy komparatystyki interdyscyplinarnej*. Kraków, Universitas, 2008.
- HEMINGWAY E.: *A Moveable Feast. The Restored Edition*. New York, Scribner, 2009.
- HEMINGWAY S.A.: *Introduction*. In: E. HEMINGWAY: *A Moveable Feast. The Restored Edition*. New York, Scribner, 2009, s. 1–13.
- HERNÁNDEZ G.D., RIQUELME V.: «Generalmente la fuente es una idea, casi nunca una imagen», entrevista con Enrique Vila-Matas por D. Hernández G. y V. Riquelme. „El Nacional (Papel literario)”, 30.01.2010, s. 6.
- Historia de la literatura española*. Vol. 2: *Desde el siglo XVIII hasta nuestros días*. Ed. José MARÍA ALBERICH [et al.]. Madrid, Cátedra, 1990.
- Historia y crítica de la literatura española 9, Los nuevos nombres, 1975–1990*. Ed. D. VILLANUEVA [et al.]. Barcelona, Editorial Crítica, 1992.
- Hiszpania. Media masowe i wybory w obliczu terroryzmu*. Red. B. DOBEK-OSTROWSKA, M. KUŚ. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 2007.
- Ignacy Karpowicz „Gesty”. [Film]. Oficjalny kanał YouTube Wydawnictwa Literackiego http://www.youtube.com/watch?v=zB_r8lIW2228 [dostęp: 8.05.2015].
- „Interesuje mnie zmyślenie i forma...”. Rozmowa „Pulsu” z Pawłem Huelle. „Puls” 1991, nr 3, s. 33–46.
- Intersemiotyczność. Literatura wobec innych sztuk (i odwrotnie)*. *Studia*. Red. S. BALBUS, A. HEJMEJ, J. NIEDŹWIEDŹ. Kraków, Universitas, 2004.

- JAKUBOWSKI P.: *Jak William Faulkner opowiadał swą melancholię*. W: *W kręgu melancholii*. Red. A. MAŁCZYŃSKA, B. MAŁCZYŃSKI. Opole–Wrocław, Inicjatywa Wydawnicza „Chiazm”, 2010, s. 75–87.
- JAMESON F.: *World Literature in an Age of Multinational Capitalism*. In: *The Current in Criticism: Essays on the Present and Future Literary Theory*. Eds. C. KOELB, V. LOKKE. West Lafayette, Purdue University Press, 1987, s. 139–158.
- JANSON H.W.: *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*. Przeł. H. SAMSONOWICZ [et al.]. Warszawa, Wydawnictwo Alfa – Philip Wilson Warsaw, 1993.
- KADŁUBEK Z.: *Święta Medea. W stronę komparatystyki pozasłownej*. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2010.
- KANIEWSKA B.: *Ład i bezład codzienności*. W: *(Nie)przezroczystość normalności w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK, B. KARWOWSKA. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2009, s. 206–225.
- KARPOWICZ I.: *Balladyny i romanse*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2010.
- KARPOWICZ I.: *Cud*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2007.
- KARPOWICZ I.: *I zapewnia się atmosferę. Życzliwości*. W: T. TOMASZEWSKI: *Zapewnia się atmosferę życzliwości. Overwhelmed by the Atmosphere of Kindness*. Białystok, Urząd Marszałkowski Województwa Podlaskiego, 2012.
- KARPOWICZ I.: *Niebalo*. Wołowiec, Wydawnictwo Czarne, 2006.
- KARPOWICZ I.: *Nowy kwiat cesarza (i pszczoły)*. Warszawa, Państwowy Instytut Wydawniczy, 2007.
- KARPOWICZ I.: *Ości*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2013.
- KARPOWICZ I.: *Sonka*. Kraków, Wydawnictwo Literackie, 2014.
- KARPOWICZ I., DOSKOCZ M.: *Przed trumną popiszę sobie trochę felietonów*. „ArtPAPIER” 2011, nr 172, <http://artpapier.com/index.php?page=artykuillewydanie=124&artykul=2763> [dostęp: 5.05.2015].
- KASPERSKI E.: *Kategorie komparatystyki*. Warszawa, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2010.
- KASPERSKI E.: *O teorii komparatystyki*. W: *Literatura. Teoria. Metodologia*. Red. D. ULICKA. Warszawa, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2001, s. 331–556.
- KIENIEWICZ J.: *Hiszpania w zwierciadle polskim*. Gdańsk, Wydawnictwo Novus Orbis, 2001.
- KISIEL M.: *Przypisy do współczesności*. Katowice, Wyższa Szkoła Zarządzania Marketingowego i Języków Obcych w Katowicach, 2006.
- KISZKA B.: „Majka Jeżowska odpada, Feel wysiada...” – o zacieraniu granic między kulturą popularną i tzw. wysoką (na przykładzie nazw własnych). W: „Balladynach i romansach” Ignacego Karpowicza). W: „Język Artystyczny”. T. 15:

- Język(i) kultury popularnej*. Red. A. REJTER. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, s. 159–169.
- KNYSZ-TOMASZEWSKA D.: *Spotkania i porównania. Studia porównawcze z pogranicza literatury, sztuki i dokumentu osobistego. Z publikacji zakładu pożytywizmu i Młodej Polski*. Warszawa, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2001.
- KOCHANOWSKI M.: *Ta „brudna” powieść – Marek Kochanowski o „Niebalo” Karpowicza*. „Kurier Poranny”, 2.03.2007. <http://www.ksiazka.net.pl/modules.php?name=News&file=article&sid=9389> [dostęp: 5.05.2015].
- KOLA A.F.: *Między komparatystyką literacką a literaturą światową*. „Teksty Drugie” 2014, nr 4.
- KOLA A.F.: *Nie-klasyczna komparatystyka. W stronę nowego paradygmatu*. „Teksty Drugie” 2008, nr 1–2, s. 56–74.
- KOŁODZIEJCZYK D.: *Literatura porównawcza i studia postkolonialne – nowe otwarcie dla komparatystyki?* „Porównania” 2008, nr 5, s. 55–73.
- Komparatystyka dla humanistów*. Red. M. DĄBROWSKI. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2011.
- Komparatystyka dzisiaj*. T. 1: *Problemy teoretyczne*. Red. E. SZCZĘSNA, E. KASPERSKI. Kraków, Universitas, 2010.
- Komparatystyka dzisiaj*. T. 2: *Interpretacje*. Red. E. KASPERSKI, E. SZCZĘSNA. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2011.
- Komparatystyka literacka a przekład*. Red. P. FAST, K. ŻEMŁA. Katowice, Śląsk, 2000.
- KONOŃCZUK E.: *Eks-centryczność regionalna. O współczesnej literaturze Podlasia*. W: *(Nie)przezroczystość normalności w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK, B. KARWOWSKA. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2009, s. 172–185.
- KOPALIŃSKI W.: *Słownik mitów i tradycji kultury*. Warszawa, Oficyna Wydawnicza RYTM, 2003.
- KORNHAUSER J.: *Wizja i równanie*. „Kwartalnik Artystyczny” 2006, nr 2 (50).
- KOSTKIEWICZOWA T.: *Komparatystyka a nowsze tendencje w nauce o literaturze*. W: *Regionalne, narodowe, uniwersalne. Literatura i media w perspektywie komparatystycznej*. Red. G. BORKOWSKA, B. DARSKA, A. STANISZEWSKI. Olsztyn, Instytut Dziennikarstwa i Komunikacji Społecznej. Uniwersytet Warmińsko-Mazurski, 2005, s. 29–37.
- Kres logocentryzmu i jego kulturowe konsekwencje*. Red. E. WINIECKA, M. LAREK. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza, 2009.
- KUBIAK Z.: *Mitologia Greków i Rzymian*. Kraków, Wydawnictwo „Znak”, 2013.
- KÜHL O.: *Es begann in Gdańsk. Interview mit Paweł Huelle*. „P+. Freiheitliche Farbenlehre (Das Magazin aus der Mitte Europas)” 2009, nr 9.

- La autoficción: reflexiones teóricas*. Ed. A. CASAS. Madrid, Arco/Libros, 2012.
- La literatura comparada: fundamentación teórica y aplicaciones*. Ed. G. PULIDO TIRADO. Jaén, Universidad de Jaén, 2001.
- La literatura comparada: principios y métodos*. Ed. M.J. VEGA, N. CARBONELL. Madrid, Gredos, 1998.
- LAUDE J.: *Sobre el análisis de poemas y cuadros*. En: *Literatura y pintura*. Ed. A. MONEGAL. Madrid, Arco/Libros, 2000, s. 89–108.
- LIBERA A.: *Mały „Dzień Słońca” albo 60 dni Weisera. O „Weiserze Dawidku” Pawła Huellego* (2004), <http://www.antoni-libera.pl/node/70> [dostęp: 15.05.2015].
- Literatura. Teoria. Metodologia*. Red. D. ULICKA. Warszawa, Wydział Polonistyki Uniwersytetu Warszawskiego, 2006.
- LORIGA R.: *El hombre que inventó Manhattan*. Barcelona, El Aleph Editores, 2008.
- LOZANO MIJARES M. del P.: *La novela española posmoderna*. Madrid, Arco/Libros, 2007.
- LYOTARD J.-F.: *Kondycja ponowoczesna. Raport o stanie wiedzy*. Przeł. M. KOWALSKA, J. MIGASIŃSKI. Warszawa, Fundacja „Aletheia”, 1997.
- MACHCEWICZ P.: *Zakończenie*. W: P. MACHCEWICZ, T. MIŁKOWSKI: *Historia Hiszpanii*. Wrocław–Kraków–Warszawa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2009, s. 414–417.
- MAESTRO J.G.: *Idea, concepto y método de la Literatura Comparada. Desde el Materialismo Filosófico como Teoría de la Literatura*. Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2008.
- MAINER J.C.: *Tramas, libros, nombres: para entender la literatura española, 1944–2000*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2005.
- MALINOWSKI B.: *Kubański kontrapunkt: tytoń i cukier*. Przeł. B. HLEBOWICZ. W: B. MALINOWSKI, J. de la FUENTE: *Ekonomia meksykańskiego systemu targowego i inne prace*. Przeł. J. BARAŃSKI, B. HLEBOWICZ. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2004, s. 443–451.
- MAMZER H.: *Tożsamość w podróży. Wielokulturowość a kształtowanie tożsamości jednostki*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2002.
- MANCHA SAN ESTEBAN L.: *Generación Kronen. Una aproximación antropológica al mundo literario en España*. Madrid, Universidad de Alcalá, 2006.
- MARKIEWICZ H.: *Teorie powieści za granicą. Od początków do schyłku XX wieku*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- MARTÍN L.: *La muerte de Tadzio*. Madrid, Alfaguara, 2000.
- MARTÍNEZ CACHERO J.M.: *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*. Madrid, Editorial Castalia, 1997.
- MASOLIVER RÓDENAS J.A.: *Voces contemporáneas*. Barcelona, Acontilado, 2004.

- MATTHEWS G.: *Global Culture/Individual Identity. Searching for Home in the Cultural Supermarket*. New York, Routledge, 2000.
- MECKLENBURG N.: *Das Mädchen aus der Fremde. Germanistik als interkulturelle Literaturwissenschaft*. München, Iducium-Verlag, 2008.
- MECKLENBURG N.: *Zadania i obszar badań literaturoznawstwa interkulturowego. Zarys problematyki*. W: *Komparatystyka dzisiaj*. T. 1: *Problemy teoretyczne*. Red. E. SZCZĘSNA, E. KASPERSKI. Kraków, Universitas, 2010, s. 54–66.
- Memorias y olvidos: autos y biografías (reales, ficticias) en la cultura hispánica. Volume 16 of Cultura iberoamericana*. Ed. J. PÉREZ MAGALLÓN, R. de la FUENTE BALLESTEROS, K.M. SIBBALD. Valladolid, Universitas Castellae, 2003.
- MENDOZA FILLOLA A.: *Literatura comparada e Intertextualidad*. Madrid, La Muralla, 1994.
- Métodos de estudio de la obra literaria*. Ed. Á. CANELLAS LÓPEZ, J.M. DÍEZ BORQUE. Madrid, Taurus, 1985.
- MICHAŁOWSKA M.: *Foto-teksty. Związki fotografii z narracją*. Poznań, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, 2012.
- MIODUNKA W.: *Wprowadzenie*. W: *Polonistyka bez granic*. T. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze*. Red. R. NYCZ, W. MIODUNKA, T. KUNZ. Kraków, Universitas, 2010, s. VII–XII.
- MITCHELL W.J.T.: *Más allá de la comparación: imagen, texto y método*. En: *Literatura y pintura*. Ed. A. MONEGAL. Madrid, Arco/Libros, 2000, s. 223–254.
- MITCHELL W.J.T.: *Picture Theory. Essays on verbal and visual representation*. Chicago, The University of Chicago Press, 1994.
- MITCHELL W.J.T.: *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*. Chicago–London, The University of Chicago Press, 2005.
- MONMANY M.: *Homenaje a Thomas Mann*. „ABC Cultural”, 16.04.2011, s. 14.
- MONTESIONS J.F.: *Costumbrismo y novela: ensayo sobre el redescubrimiento de la realidad española*. Madrid, Castalia, 1972.
- MORA V.L.: *La luz nueva. Singularidades en la narrativa española actual*. Córdoba, Berenice, 2007.
- MORELLI G.: *Vila-Matas en París, una «fiesta» sin Hemingway*. Trad. C. VITALE. En: *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Ed. M. HEREDIA. Barcelona, Editorial Candaya, s. 328–331.
- MORETTI F.: *Przypuszczenia na temat literatury światowej*. Przeł. P. CZAPLIŃSKI. „Teksty Drugie” 2014, nr 4.
- MROCZKOWSKA-BRAND K.: *Narodowe i ponadnarodowe aspekty honoru w „Le-karzu swego honoru” Calderóna i w „Mazepie” Słowackiego*. W: *Narodowy i ponadnarodowy charakter literatury. Studia i rozprawy*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA. Kraków, Universitas, 1996, s. 149–157.

- MUÑOZ MOLINA A.: *El País: Dictadura es siempre dictadura*. „Nexos en línea”, 11.03.2010, <http://www.nexos.com.mx/?P=lecrearticulo&Article=73085> [dostęp: 7.02.2013].
- Myth. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Vol. 1–2. Ed. R.A. SEGAL. London–New York, Routledge, 2007.
- „Narrativas. Revista de narrativa contemporánea en castellano” 2008, nr 8 [numer poświęcony twórczości Enrique Vili-Matasa].
- NAVAJAS G.: *La narrativa española en la era global: Imagen. Comunicación. Ficción*. Barcelona, EUB, 2002.
- NAVAJAS G.: *Posmodernidad-posmodernismo. Crítica de un paradigma*. „Ínsula” 1994, n° 570–571, s. 22–26.
- NECKA A.: *Starsze, nowsze, najnowsze. Szkice o prozie polskiej XX i XXI wieku*. Katowice, Oficyna Wydawnicza WW, 2010.
- Niewspółmierność. Perspektywy nowoczesnej komparatystyki. Antologia*. Red. T. BILCZEWSKI. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- NOWACKI D.: *Kto im dał skrzydła. Uwagi o prozie, dramacie i krytyce (2001–2010)*. Katowice, Śląsk, 2011.
- NOWACKI D.: *Między SPATIF-em i wieczernikiem*. „Tygodnik Powszechny” 2007, nr 7, s. 12.
- NOWACKI D.: *Niehalo, Karpowicz, Ignacy*. „Gazeta Wyborcza”, 8.05.2005, <http://wyborcza.pl/1,75517,3331638.html> [dostęp: 5.05.2015].
- NOWICKA D.: *Paweł Huelle: „Na pewno nie dożyję emerytury”*. „Nowa Trybuna Opolska”, 2.10.2009, <http://www.nton.pl/apps/pbcs.dll/article?AID=/20091002/OPINIE/868594314> [dostęp: 15.05.2015].
- NYCZ R.: *Sylwy współczesne*. Kraków, Universitas, 1996.
- OKOPIEŃ-SŁAWIŃSKA A.: *Relacje osobowe w komunikacji literackiej*. W: EADEM: *Semantyka wypowiedzi poetyckiej (preliminaria)*. Kraków, Universitas, 2001, s. 100–116.
- Opukiwanie (z Pawłem Huelle rozmawia Tadeusz Dąbrowski)*. „Studium” 2003, nr 5 (41)–6 (42).
- Orientaciones en literatura comparada*. Ed. D. ROMERO LÓPEZ. Madrid, Arco/Libros, 1998.
- OSTASZEWSKI R.: *Przeciwbólowa pigułka tekstowa*. „Kresy” 2002, nr 1.
- OSTASZEWSKI R.: *Zapiski krótkowidza. Inne spojrzenie na prozę po roku 1989*. „Dekada Literacka” 1999, nr 11/12, s. 6–8.
- OZ A.: *La historia comienza: ensayos sobre literatura*. Trad. M. CONDOR. Madrid, Siruela, 2007.
- Paisaje, juego y multilingüismo (X Simposio de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada, Santiago de Compostela, 18–21 de octubre de 1994)*. Ed.

- D. VILLANUEVA, F. CABO ASEGUINOLAZA. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996.
- PALIWODA J.: „Żeby przegrać, trzeba się napracować”. Z Ignacym Karłowiczem rozmawia Janusz Paliwoda. „ArtPAPIER” 2009, nr 139, <http://artpapier.com/index.php?pid=2&cid=1&aid=1953> [dostęp: 5.05.2015].
- PEDRAZA JIMÉNEZ F.B., RODRÍGUEZ CÁCERES M.: *Historia esencial de la literatura española e hispanoamericana*. Madrid, Editorial EDAF, 2008.
- PERLOFF M.: “Literature” in the Expanded Field. In: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Ch. BERNHEIMER. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1995, s. 175–186.
- Persefona, czyli dwie strony rzeczywistości. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA, M. SOKALSKA. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- PIOTROWSKA R.: *Ostatnia wieczerza po polsku*. 28.06.2006, http://www.racjonalista.pl/kk.php/s,4613#_f2 [dostęp: 5.11.2014].
- PITTARELLO E.: «La Tempestad» de Guillermo Carnero: una fábula neoplatónica. En: *Trabajo y aventura. Studi in onore di Carlos Romero Muñoz*. Ed. D. FERRO. Roma, Editorial Bulzoni, 2004, s. 214–229.
- PITTARELLO E.: *Una poética de la pintura: Cernuda hacia Ticiano*. En: *I mondi di Luis Cernuda, Università di Udine, 24–25 maggio 2002*. Ed. R. LONDERO. Udine, Editorial Forum, 2002, s. 85–100.
- PŁASZCZEWSKA O.: *Przestrzenie komparatystyki – italianizm*. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2010.
- Podmiot i tekst w literaturze XX wieku. Warsztaty interpretacyjne*. Red. H. Gosk, A. ZIENIEWICZ, K. KROWIRANDA, Ż. NALEWAJK. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2006.
- Polska a Hiszpania. Z dziejów koegzystencji dwóch narodów w XX wieku*. Red. M. BIAŁOKUR, P. JAKÓBCZYK-ADAMCZYK. Toruń–Opole–Piotrków Trybunalski, Dom Wydawniczy Duet, 2012.
- PORTA E.F.: *Afterpop. La literatura de la implosión mediática*. Córdoba, Editorial Berenice, 2007.
- POZUELO YVANCOS J.M.: *Figuraciones del yo en la narrativa. Javier Marías y E. Vila-Matas*. Valladolid, Universidad de Valladolid, Cátedra de Miguel Delibes, 2010.
- POZUELO YVANCOS J.M.: *Ventanas de la ficción. Narrativa hispánica. Siglos XX y XXI*. Barcelona, Ediciones Península, 2004.
- RADWAN Ł.: *Leonardo z Gdańska*. „Wprost” 2005, nr 22, <http://www.wprost.pl/ar/?O=77129> [dostęp: 5.11.2014].
- Reescrituras de los mitos en la literatura: Estudios de Mitocrítica y de Literatura Comparada*. Ed. J. HERRERO CECILIA, M. MORALES PECO. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2008.

- REMAK H.H.H.: *Once again: Comparative Literature at the Crossroads*. „Neohelicon” XXVI (1999)/2.
- REMAK H.H.H.: *Origins and Evolution of Comparative Literature and Its Interdisciplinary Studies*. „Neohelicon” XXIX (2002)/1.
- REWERS E.: *Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków, Universitas, 2005.
- RIFFATERRE M.: *La ilusión de éfrasis*. En: *Literatura y pintura*. Ed. A. MONEGAL. Madrid, Arco/Libros, 2000, s. 161–183.
- RIFFATERRE M.: *On the Complementarity of Comparative Literature and Cultural Studies*. In: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*. Ed. Ch. BERNHEIMER. Baltimore–London, The Johns Hopkins University Press, 1995, s. 66–73.
- ROMANOWSKA J.: *Transkulturowość czy transkulturowanie? O perypetiach bardzo modnego terminu*. „Zeszyty Naukowe Towarzystwa Doktorantów UJ. Nauki Humanistyczne” 2013, nr 6, 143–153.
- ROMERO LÓPEZ D.: *Una relectura de lo propio: la literatura comparada desde el hispanismo*. En: *Teoría literaria española con voz propia*. Compilación de textos A. SANZ CABRERIZO. Madrid, Arco/Libros S.L., 2009, s. 149–169.
- RORTY R.: *Looking Back at “Literary Theory”*. In: *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. H. SAUSSY. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, s. 63–67.
- ROUILLÉ A.: *Fotografia. Między dokumentem a sztuką współczesną*. Przeł. O. HEDERMAN. Kraków, Universitas, 2007.
- Rozmowa z Pawłem Huelle: *Bo są góry*. Rozmawia Janusz Wróblewski. „Polityka”, 4.11.2009, <http://www.polityka.pl/paszportypolityki/rozmowy/6146,1,rozmowa-z-pawlem-huelle.read> [dostęp: 10.09.2011].
- RUGGIERO S.: *“The Last Supper” by Pawel Huelle*. „The Quarterly Conversation”, 9.11.2009, <http://quarterlyconversation.com/the-last-supper-by-pawel-huelle> [dostęp: 8.05.2013].
- RUSINEK W.: *Horror metaphysicus. O twórczości Ignacego Karpowicza*. W: *Skład osobowy. Szkice o prozaikach współczesnych*. Red. A. NĘCKA, D. NOWACKI, J. PASTERKA. Cz. 1. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2014, s. 129–147.
- SABIK K.: *Entre misticismo y realismo. Estudios sobre la recepción de la literatura española en Polonia*. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 1998.
- SANZ VILLANUEVA S.: *Historia de la literatura española*. Vol. 6: *El siglo XX. 2, Literatura actual*. Barcelona, Ariel, 2008.
- SANZ VILLANUEVA S.: *Quemar las naves*. Alejandro Cuevas. „El Cultural”, 24.03.2005, http://www.elcultural.es/version_papel/LETRAS/11617/Quemar_las_naves [dostęp: 30.03.2015].

- SARLO B.: *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1992.
- SARTORI G.: *Homo videns. Telewizja i postmyślenie*. Przeł. J. USZYŃSKI. Warszawa, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.
- SAUSSY H.: *Exquisite Cadavers Stitched from Fresh Nightmares. Of Memes, Hives and Selfish Genes*. In: *Comparative Literature in an Age of Globalization*. Ed. H. SAUSSY. Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 2006, s. 3–42.
- SAWICKI P.: *Polska – Hiszpania, Hiszpania – Polska. Poszerzanie horyzontów*. Wrocław, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Filologicznej we Wrocławiu, 2013.
- SAWICKI P.: *Wstęp*. W: *Hiszpania malowniczo-historyczna: zapirenejskie wędrówki Polaków w latach 1838–1930*. Red. P. SAWICKI [et al.]. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1996.
- SCHMELING M.: *Teoría y praxis de la literatura comparada*. Przeł. I. TORRES CORREDOR. Barcelona, Alfa, 1984.
- SCHEEERER T.M.: *Antonio Muñoz Molina*. En: *La novela española actual: autores y tendencias*. Ed. A. de TORO, D. INGENSCHAY. Kassel, Edition Reichenberger, 1995, 231–252.
- SCHÜTZ A.: *On Multiple Realities*. „Philosophy and Phenomenological Research” 1945, Vol. 5, no 4, s. 533–576.
- SHAW D.L.: *Historia de la literatura española*. Vol. 5: *El siglo XIX*. Barcelona, Ariel, 1998.
- SINIĘWICZ M.: *Atrofia pisarskiego sensu*. „ArtPAPIER” 2011, nr 21 (189), <http://artpapier.com/index.php?pid=2&cid=1&aid=1988> [dostęp: 5.02.2015].
- Sin fronteras: ensayos de literatura comparada en homenaje a Claudio Guillén*. Ed. D. VILLANUEVA, A. MONEGAL, E. BOU. Madrid, Castalia – Universidad de Santiago de Compostela – Universitat Pompeu Fabra, 1999.
- SKWARA M.: *Motywy szaleństwa w twórczości Witkacego i Conrada. Studium porównawcze*. Wrocław, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, 1999.
- SOBEJANO G.: *Novela española contemporánea: 1940–1995 (doce estudios)*. Madrid, Mare Nostrum, 2003.
- SOBEJANO G.: *Novela española de nuestro tiempo (En busca del pueblo perdido)*. Madrid, Mare Nostrum, 2005.
- SOLDEVILA DURANTE I.: *Historia de la novela española (1936–2000)*. Madrid, Cátedra, 2001.
- SPIVAK G.Ch.: *Death of a Discipline*. Columbia, Columbia University Press, 2003.
- SROKA A.M.: *Słowo wstępne*. W: *Polska i Hiszpania w Unii Europejskiej: doświadczenia i perspektywy*. Red. A.M. SROKA, R. DARÍO TORRES KUBRIÁN. Warszawa, Oficyna Wydawnicza Aspra-JR, 2012.

- STEINER G.: *What is Comparative Literature?: an inaugural lecture delivered before the University of Oxford on 11 October, 1994*. Oxford, Clarendon Press, 1995.
- STEINER W.: *La analogía entre la pintura y la literatura*. En: *Literatura y pintura*. Ed. A. MONEGAL. Madrid, Arco/Libros, 2000, s. 25–49.
- STOREY J.: *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction*. Athens, The University of Georgia Press, 2006.
- STRZAŁKOWA M., SAWICKI P.: *Hiszpańsko-polskie związki*. W: *Literatura polska XX wieku. Przewodnik encyklopedyczny*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN, 2000, s. 478–481.
- SZCZĘSNA E.: *Komparatystyka dzisiaj: propozycje, zagadnienia teoretyczne, rekonesanse*. W: *Komparatystyka dzisiaj*. T. 1: *Problemy teoretyczne*. Red. E. SZCZĘSNA, E. KASPERSKI. Kraków, Universitas, 2010, s. 173–189.
- TABAKOWSKA E.: *Obecność tłumacza w tekście – spojrzenie językoznawcy*. W: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*. Red. M. CIEŚLA-KORYTOWSKA, I. PUCHALSKA, M. SIWIEC. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008, s. 503–517.
- Tematología y comparatismo literario*. Introducción, compilación de textos y bibliografía: C. NAUPERT. Madrid, Arco/Libros, 2003.
- Teoría de la crítica literaria*. Ed. P. AULLÓN DE HARO. Madrid, Trotta, 1994.
- TEXTE J.: *Los estudios de literatura comparada en el extranjero y en Francia*. Trad. M.J. VEGA. En: *La literatura comparada: principios y métodos*. Ed. M.J. VEGA, N. CARBONELL. Madrid, Gredos, 1998, s. 21–25.
- The Horizons of Contemporary Slavic Comparative Literature Studies*. Ed. H. JANASZEK-IVANIČKOVÁ. Warszawa, Elipsa, 2007.
- The Margins of Europe: Culture and Linguistic Identities*. Eds. E. BORKOWSKA, M.J. ÁLVAREZ MAURÍN. Katowice, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2005.
- The Princeton Sourcebook in Comparative Literature. From the European Enlightenment to the Global Present*. Eds. D. DAMROSCH, N. MELAS, M. BUTHELEZI. Princeton–Oxford, Princeton University Press, 2009.
- The Routledge Companion to Critical Theory*. Eds. S. MALPAS, P. WAKE. London–New York: Routledge, 2006.
- TIEGHEM P. van: *La Literatura General*. Trad. M.J. VEGA. En: *La literatura comparada: principios y métodos*. Ed. M.J. VEGA, N. CARBONELL. Madrid, Editorial Gredos, 1998, s. 63–67.
- TOMCZUK J.: *Wysoka kultura? Nie, to polski magiel*. [Wywiad z Pawłem HUELLE]. „Newsweek”, 18.10.2014, <http://kultura.newsweek.pl/pawel-huelle-o-konflikcie-kinga-dunin-i-ignacy-karpowicz-newsweek-pl,artykuly,349137,1,html> [dostęp: 12.07.2015].

- TORRES BLANDINA A.: *Cosas que nunca ocurrirían en Tokio*. Barcelona, Ediciones La otra orilla, 2009.
- TUÑÓN DE LARA M., VALDEÓN BARUQUE J., DOMÍNGUEZ ORTIZ A.: *Historia Hiszpanii*. Przeł. S. JĘDRUSIAK. Kraków, Universitas, 2007.
- TURNER R.H.: *The self-conception in Social Interaction*. In: *The self in Social Interaction*. Eds. Ch. GORDON, K. J. GERGEN. New York, John Wiley & Sons, 1968.
- URIBE K.: *Bilbao–New York–Bilbao*. Trad. al castellano A. ARREGI. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2011.
- VALLS F.: *Antonio Muñoz Molina. Romper la cadena del destino*. „La Vanguardia”, 22.11.1991.
- VALLS F.: *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela española actual*. Barcelona: Crítica, 2003.
- VEGA M.J., CARBONELL N.: *La literatura comparada: principios y métodos*. Madrid, Gredos, 1998.
- VERTOVEC S.: *Transnarodowość*. Przeł. I. KOŁBAN. Kraków, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2012.
- VILA-MATAS E.: *Autobiografía caprichosa*. En: *Vila-Matas portátil. Un escritor ante la crítica*. Ed. M. HEREDIA. Barcelona, Candaya, 2007, s. 15–18.
- VILA-MATAS E.: *Bartleby y compañía*. Barcelona, Editorial Anagrama, 2009.
- VILA-MATAS E.: *Dublinesca*. Barcelona, Editorial Seix Barral, 2010.
- VILA-MATAS E.: *Ella era Hemingway. No soy Auster*. Barcelona, Ediciones Alfabetia, 2008.
- VILA-MATAS E.: *En un lugar solitario. Narrativa 1973–1984*. Barcelona, Debolsillo, 2011.
- Vila-Matas portátil. *Un escritor ante la crítica*. Ed. M. HEREDIA. Barcelona, Candaya, 2007.
- VILLANUEVA D.: *Literatura Comparada y Teoría de la Literatura*. En: *Curso de Teoría de la Literatura*. Ed. D. VILLANUEVA. Madrid, Taurus, 1994.
- WĄSOWSKI M.: *Ignacy Karłowicz atakuje Kingę Dunin. Oskarża guru feminizmu o molestowanie seksualne*, <http://natemat.pl/118769,pisarz-ignacy-karpowicz-odpowiada-kindze-dunin-emocjonalny-wpis-na-fb-pelen-zwyklych-klamstw-ak-pieniadze-przelane> [dostęp: 12.07.2015].
- WEISSTEIN U.: *Introducción a la literatura comparada*. Trad. M.T. PIÑEL. Barcelona, Planeta, 1975.
- WELSCH W.: *El camino hacia la sociedad transcultural*. En: *Interculturas/Transliteraturas*. Introducción y compilación de textos: A. SANZ CABRERIZO. Madrid, Arco/Libros, 2008, s. 107–131.
- WELSCH W.: *Tożsamość w epoce globalizacji – perspektywa transkulturowa*. Przeł. K. WILKOSZEWSKA. W: *Estetyka transkulturowa*. Red. K. WILKOSZEWSKA. Kraków, Universitas, 2004, s. 31–43.

- WELSCH W.: *Transculturality – the Puzzling Form of Cultures Today*. In: *Spaces of Culture: City, Nation, World*. Eds. M. FEATHERSTONE, S. LASH. London, Sage, 1999, s. 194–213.
- We wspólnej Europie. Polska – Hiszpania XVI–XX wiek. Referaty wygłoszone podczas sympozjów historyków polskich i hiszpańskich w Lublinie i Logroño 1999–2000*. Red. C. TARACHA. Lublin, Redakcja Wydawnictw Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, 2001.
- WILDSTEIN B.: *Dunin, Karpowicz i gwałt*. „Do Rzeczy” 2014, nr 41, online 7.10.2014, <http://dorzeczy.pl/id,4436/Dunin-Karpowicz-i-gwalt.html> [dostęp: 12.07.2015].
- WOLICKA E.: *Osobowa tożsamość i odrębność w perspektywie hermeneutyki dialogicznej*. W: *Tożsamość, odmiennność, tolerancja a kultura pokoju*. Red. J. KŁOCZOWSKI, S. ŁUKASIEWICZ. Lublin, Instytut Europy Środkowo-Wschodniej, 1998, s. 45–50.
- WRÓBLEWSKI J.: *Bo są góry*. [Rozmowa z Pawłem Huelle]. „Polityka” 2002, nr 3, <http://www.polityka.pl/paszportypolityki/rozmowy/6146,1,rozmowa-z-pawlem-huelle.read>, <http://archiwum.polityka.pl/art/bo-sa-gory,372413.html> [dostęp: 15.05.2015].
- ZABOKLIKA B.: *Literatura polska w Hiszpanii: obecna, lecz nieznaną*. W: *Polonistyka bez granic*. T. 1: *Wiedza o literaturze i kulturze*. Red. R. Nycz, W. MIODUNKA, T. KUNZ. Kraków: Universitas, 2010, s. 571–580.
- ZAREMBA Ł., KURZ I.: *Potęga i nędza królestwa obrazów. Animistyczna ikonologia W.J.T. Mitchella*. W: W.J.T. MITCHEL: *Czego chcą obrazy? Pragnienia i miłości przedstawień wizualnych*. Przeł. Ł. ZAREMBA. Warszawa, Narodowe Centrum Kultury, 2013.
- ZDUNIAK-WIKTOROWICZ M.: „Z nimi tak zawsze”. *Polska proza najnowsza o zostawianiu/zostawianiu naszych starszych w czasie przeszłym*. W: *(Nie)przezroczystość normalności w literaturze polskiej XX i XXI wieku*. Red. H. GOSK, B. KARWOWSKA. Warszawa, Dom Wydawniczy Elipsa, 2009, s. 282–300.
- ZIEMBA K.: *Projekt komparatystyki wewnętrznej*. W: *Polonistyka w przebudowie. Literaturoznawstwo – wiedza o języku – wiedza o kulturze – edukacja. Zjazd Polonistów, Kraków 22–25 września 2004*. Red. M. CZERMIŃSKA [et al.]. T. 1. Kraków, Universitas, 2005.
- „Żeby przegrać, trzeba się napracować”. Z Ignacym Karpowiczem rozmawia Janusz Paliwoda. „ArtPAPIER” 2009, nr 139, <http://artpapier.com/index.php?pid=2&cid=1&aid=1953> [dostęp: 10.09.2012].
- ŻYGULSKI Jr. Z.: *Further Battles for the „Lisowczyk” („Polish Rider”) by Rembrandt*, „Artibus et Historiae” 2000, nr 41 XXI, s. 197–205.

Film

DÍAZ ÁLVAREZ Enrique: *Café con Shandy* (film). Barcelona 2007.

Notka bibliograficzna

Pomysł porównawczego zderzenia wybranych powieści polskich i hiszpańskich z XX i XXI wieku już wcześniej zaowocował kilkoma publikacjami w czasopismach i wydawnictwach zbiorowych:

Granice metodologii, metodologia granic. O sytuacji komparatysty na gruncie polsko-hiszpańskim. W: *Słowiańszczyzna dawniej i dziś – język, literatura, kultura. Monografia ze studiów slawistycznych II.* Red. A. KOŁODZIEJ, M. BAŃKA-KOWALCZYK, M. BUDZIŃSKA. Červený Kostelec, Nakladatelství Pavel Mervart, 2015, s. 73–82.

Juegos con la tradición en la narrativa española y polaca actual. Estudio comparatista de estrategias novelescas contemporáneas. En: *La tinta en la clepsidra. Fuentes, historia y tradición en la literatura hispánica.* Ed. S. BOADAS, F.E. CHÁVEZ Y D. GARCÍA VICENS. Barcelona, PPU. Promociones y Publicaciones Universitarias S.A., 2012, s. 423–433.

Paweł Huelle i Antonio Muñoz Molina, Jerzy Franczak i Alejandro Cuevas – miejsce „ja” we współczesnej prozie hiszpańskiej i polskiej. „Rocznik Komparatystyczny” 2011, nr 2, s. 179–194.

Za-kodowana bliskość. Komparatystyczna analiza współczesnej prozy polskiej i hiszpańskiej. W: *Kody kultury. Interakcja, transformacja, synergia.* Red. H. KUBICKA, O. TARANEK. Wrocław, Wydawnictwo Suoris, 2009, s. 117–125.

Każdy z wspomnianych tekstów był istotny z punktu widzenia książki, niemniej żaden nie został do niej bezpośrednio włączony. Zaczepnięte z artykułów pomysły stały się jedynie punktem wyjścia do snucia komparatystycznych rozważań, które zostały znacznie poszerzone i gruntownie przeformułowane.

Indeks osobowy

A

Adamiec Marek 57
Alberca Manuel 72, 117
Andres Zbigniew 141
Appadurai Arjun 35
Apter Emily 15, 17, 19
Arregi Ana 121
Aryston z Pelli 82
Arystydes z Aten 82
Aszyk-Bangs Urszula 22
Auerbach Erich 17, 96
Auster Paul 73
Axer Jerzy 22

B

Bach Jan Sebastian 83
Bachtin Michaił 92
Bacon Francis 81
Baczyńska Beata 22, 106
Bal Mieke 90, 91, 95, 99
Barański Janusz 143
Barthes Roland 69, 88
Bassnett Susan 10
Basteiro Carmen M. 139
Baudrillard Jean 20, 149
Bauman Zygmunt 146
Bazin André 88
Beckett Samuel 64
Beilin Katarzyna Olga 63, 99
Bell Daniel 135
Benet Juan 54
Benjamin Walter 88
Bernheimer Charles 9, 11–12, 13
Bhabha Homi K. 30
Białokur Marek 21
Białoszewski Miron 111
Bieńczyk Marek 47

Bilczewski Tomasz 10, 17, 43
Bloom Harold 60–61, 63
Błoński Jan 25–26, 57
Bolaño Ávalos Roberto 135
Bolecki Włodzimierz 120
Boncza-Tomaszewski Tom 47
Borges Jorge Luis 72–73, 77–78, 146
Bowie David 45
Boy-Żeleński Tadeusz 83
Brandes Georg 8–9
Brandys Kazimierz 46
Bregović Goran 86
Bruckner Pascal 147–148
Brzozowski Stanisław 138
Burek Tomasz 108
Burzyńska Anna 31
Buthelezi Mbongiseni 9

C

Calderón de la Barca Pedro 143
Canellas López Ángel 162
Carbonell Neus 8, 12, 17
Carnero Guillermo 91
Carpentier Alejo 94
Casanova Pascal 20
Casas Ana 72
Cernuda Luis 91
Cervantes Miguel de 64
Charchalis Wojciech 77, 80, 94
Chejfec Sergio 49
Christie Agatha 66
Chwin Stefan 45, 46
Cieśla-Korytowska Maria 8, 143
Cohen Marcelo 61
Coleridge Samuel Taylor 77
Condor María 69
Conrad Joseph 42
Cortázar Julio 29, 103

Croce Benedetto 7
 Cuevas Alejandro (właśc. Alberto Escudero Fernández) 21, 24, 103–108, 111–112, 121–127, 129–130, 132–134, 136, 137, 139–141, 145, 148–149
 Culler Jonathan 11–12, 15, 31, 136
 Curtius Ernst Robert 17
 Czaplejewicz Eugeniusz 17
 Czapliński Przemysław 18–19, 25–26, 30, 56, 69, 84–85, 108, 120
 Czermińska Małgorzata 14
 Czerwiński Piotr 133

D

Dante Alighieri 51
 Dąbrowski Mieczysław 16, 26, 27, 31, 33–35, 43
 Dąbrowski Tadeusz 46
 Dalí Salvador 81
 Damrosch David 9, 17, 19–20
 Darío Torres Kumbrian Rubén 23
 Darska Bernadetta 82
 Dembowski Edward 22
 Díaz Álvarez Enrique 50
 Dobek-Ostrowska Bogusława 22
 Doskocz Marek 133
 Drotkiewicz Agnieszka 133
 Dunin Kinga 139
 Durand Gilbert 125
 Duras Marguerite 64–68, 70
 Dziadek Adam 91
 Działowski Grzegorz 7

E

Eagleton Terry 12
 Eckerman Johann Peter 17
 Einstein Albert 51, 52
 Emerson Ralph Waldo 77
 Escari Raúl 73
 Escudero Fernández Alberto (zob. Cuevas Alejandro)
 Espejo-Saavedra Ramón 106
 Etienne René 9, 35

F

Faulkner William 27
 Fernández Porta Eloy 104
 Ferro Donatella 91

Fish Stanley 35
 Fitzgerald Francis Scott 64
 Fontane Theodor 69–70
 Foucault Michel 33
 Franco Carvalhal Tânia 10
 Franco Javier 95
 Franczak Jerzy 133
 Freud Sigmund 63
 Fuente Julio de la 143

G

Gadamer Hans-Georg 146
 García Jurado Francisco 41
 García Márquez Gabriel 94
 García Rodríguez Javier 72
 Geertz Clifford 150
 Genette Gérard 46, 49, 79, 89
 Giddens Anthony 146
 Gillespie Gerald 10
 Glensk Urszula 126–127
 Głowacki Janusz 46
 Goethe Johann Wolfgang von 17, 63
 Golka Marian 129
 Gombrowicz Witold 46, 62, 73, 83, 111, 120
 González Iñárritu Alejandro 133
 Gosk Hanna 25, 56, 109, 120
 Górski Eugeniusz 22
 Gracq Julien 53, 54
 Grad Jan 129
 Grass Günter 58
 Green Tom 12
 Gretkowska Manuela 46
 Grynberg Henryk 46
 Guillén Claudio 27, 32, 39–42
 Gutkowska Katarzyna 104, 124, 134, 141
 Gutkowska-Ociepa Katarzyna (zob. też Katarzyna Gutkowska) 72
 Gutmann Amy 143

H

Hambrook Glyn 40–41
 Haywood Ferreira Rachel 105, 107
 Hederman Oskar 88
 Heidegger Martin 51
 Hejmej Andrzej 7, 27, 31, 35–37, 43, 147, 149–150
 Hemingway Ernest 45, 61, 64–65, 68, 73–75

Hemingway Mary 73
 Hemingway Seán 73
 Herder Johann Gottfried von 144
 Heredia Margarita 54
 Hernández G. Diajanida 74, 135
 Herrero Cecilia Juan 125
 Hlebowicz Bartosz 143
 Holmberg Eduardo Ladislao 107
 Hrabal Bohumil 57
 Huelle Paweł 24, 25, 45–49, 56–64,
 69–72, 74, 75, 77–79, 81–87, 91–92,
 97, 98, 100, 136, 137, 138, 139, 141,
 145, 148
 Husserl Edmund 40

I

Ingenschay Dieter 148
 Irzykowski Karol 83
 Izdebski Krzysztof 82

J

Jakóbczyk-Adamczyk Patrycja 21
 Jakubowski Piotr 27
 James Henry 74, 77
 Jameson Fredric 20
 Jan III Sobieski 87
 Jankowski Henryk 78, 82
 Janson Horst Waldemar 79
 Jezus Chrystus 81, 86
 Jeżowska Majka 141
 Joyce James 54, 64

K

Kafka Franz 53, 56
 Kapuściński Ryszard 47
 Karpowicz Ignacy 24, 25, 26, 45, 103,
 108–121, 123–124, 126–127, 129–
 130, 132, 134, 136, 137, 139–141,
 145, 148–149
 Karwowska Bożena 56, 109
 Kasperski Edward 12, 17, 27, 29–30, 31,
 42, 135
 Kieniewicz Jan 22, 23
 Kierkegaard Søren 48
 Kisiel Marian 137–138
 Kiszka Beata 141
 Kobiela-Kwaśniewska Marta 72
 Kochanowski Marek 110, 111, 123

Koelb Clayton 159
 Kola Adam F. 18, 20
 Kołbon Izabela 50
 Konończuk Elżbieta 109
 Konwicki Tadeusz 111
 Kopaliński Władysław 112, 113
 Kornhauser Julian 110–111
 Korzeniowski Józef 22
 Koterski Marek 123
 Kowalska Małgorzata 34
 Kozłowski Jan 81
 Koźniewski Kazimierz 108
 Kraskowska Ewa 95
 Kristeva Julia 20
 Krzysztoń Jerzy 111
 Kuczok Wojciech 132
 Kühl Olaf 47
 Kundera Milan 55
 Kunz Tomasz 11, 46, 146
 Kurz Iwona 100
 Kuś Michał 22

L

Laforet Carmen 110
 Larek Michał 134
 Larnier Jaron 149
 Laude Jean 91
 Lelewel Joachim 21
 Lem Stanisław 47
 Levin Harry 12
 Libera Antoni 47, 57
 Lipska Ewa 46
 Londero Renata 91
 López Ballesta José María 141
 Loriga Ray 133
 Losada Palenzuela José Luis 141
 Lozano Mijares María del Pilar 20–21,
 104, 147
 Luhmann Niklas 16
 Lyszczyzna Jacek 72
 Lyotard Jean-François 20, 34, 35

M

Machcewicz Paweł 23–24
 Makowiecka Gabriela 22
 Malinowski Bronisław 143
 Małczyńska Anna 27
 Małczyński Bartosz 27

Mamzer Hanna 129
 Mancha San Esteban Luis 132
 Mann Thomas 58, 60–61, 63, 69–72, 74
 Mañas José Ángel 132
 Marías Javier 47, 67, 96
 Markowski Michał Paweł 31
 Martínez Cachero José María 45, 95
 Marsé Juan 73, 94
 Martín Luísgé 70
 Maśłowska Dorota 46, 111
 Matthews Gordon 133
 Mecklenburg Norbert 12, 27, 31, 32–33, 137, 143
 Mehmed IV 87
 Melas Natalie 9, 17
 Memling Hans 86
 Meysztowicz Walerian 22
 Michałowska Marianna 89
 Miciński Bolesław 83
 Migasiński Jacek 34
 Miłkowski Tadeusz 23
 Miłosz Czesław 46
 Miodunka Władysław 22–23, 46
 Mitchell William John Thomas 89, 91, 100
 Molina Antonio 96–97
 Monegal Antonio 89
 Monmany Mercedes 56–57
 Montesinos José F. 106
 Mora Vicente Luis 55–56, 57
 Morales Peco Montserrat 125
 Morelli Gabrielle 59
 Moretti Franco 20, 30, 77
 Mroczkowska-Brand Katarzyna 143
 Mrozek Sławomir 47
 Muñoz Molina Antonio 21, 24, 26, 47, 77–80, 88–89, 91–92, 94–100, 136, 137, 138, 141, 145, 148

N

Navajas Gonzalo 20, 134
 Nęcka Agnieszka 82, 118, 119, 132, 138
 Niedałtowski Krzysztof 81
 Nowacki Dariusz 82, 111, 119
 Nowicka Danuta 56
 Nycz Ryszard 23, 46

O

Odija Daniel 132

Okopień-Sławińska Aleksandra 114
 Onetti Juan Carlos 94
 Ortiz Fernando 143
 Osiński Ludwik 21
 Ostaszewski Robert 57
 Oz Amos 69

P

Paliwoda Janusz 117
 Pasterska Jolanta 82, 119
 Pasterski Janusz 141
 Pauls Alan 74
 Paweł św. 62
 Pawiński Adolf 22
 Pawłowski Roman 108
 Perec Georges 68–69
 Perloff Marjorie 9
 Pietrasik Zdzisław 82
 Pietrzak Przemysław 92
 Pilch Jerzy 46
 Piotrowska Roma 81
 Pittarello Elide 91
 Pluta Magdalena 67
 Płaszczewska Olga 7, 10, 14, 15, 43
 Pomian Krzysztof 146
 Posnett Hatcheson Macaulay 7
 Pozuelo Yvancos José María 66–67, 68–69, 72
 Pratt Mary Louise 18
 Proust Marcel 62
 Pucek Zbigniew 150
 Puchalska Iwona 8

Q

Quevedo y Villegas Francisco de 104, 122
 Quiroga Horacio 107

R

Radwan Łukasz 81
 Rajewska Ewa 12, 95
 Rejter Artur 141
 Remak Henry Heymann Hermann 9, 14–15
 Rembrandt Harmenszoon van Rijn 79, 88–90, 92, 93, 99, 100
 Rettel Leonard 22
 Rewers Ewa 58

Riffaterre Michael 12, 13, 14, 15, 31, 92
 Riquelme Virginia 74, 135
 Rodríguez de Silva y Velázquez Diego 128
 Romanowska Jadwiga 143
 Romero López Dolores 10, 34, 38
 Romero Muñoz Carlos 91
 Rorty Richard 10–11
 Rouillé Andre 88
 Różewicz Tadeusz 86, 103, 110
 Rubió Rodon Anna 46
 Ruggiero Salvatore 47
 Rusinek Wojciech 119–120

S

Sabik Kazimierz 22
 Samsonowicz Hanna 79
 Sanz Cabrerizo Amelia 34, 144
 Sanz Villanueva Santos 103–104, 133
 Sapkowski Andrzej 46
 Sarlo Beatriz 105
 Sartori Giovanni 135
 Saussy Haun 11, 12
 Sawicki Piotr 22, 23
 Scheerer Thomas M. 148
 Schulz Brunon 46, 120
 Schütz Alfred 40, 42
 Sendyka Roma 14
 Shelley Mary 107
 Siemion Piotr 47
 Sieniewicz Mariusz 140
 Siwiec Magdalena 8
 Skwara Marta 20, 42–43
 Sloterdijk Peter 147
 Sławomirski Jerzy 46
 Słowacki Euzebiusz 21
 Słowacki Juliusz 21–22, 143
 Sobieski Jan III (zob. Jan III Sobieski)
 Sobol-Jurczykowski Andrzej 77
 Somoza José Carlos 47
 Sosnowski Andrzej 45
 Spender Stephen 77
 Spivak Gayatri Chakravorty 9
 Sroka Anna 23
 Stalin Józef (właśc. Iosif Wissarionowicz Dżugaszwili) 57
 Stasiuk Andrzej 46
 Steiner Wendy 91
 Sterne Laurence 51, 54

Strzałkowa Maria 22
 Szczęśna Ewa 17, 31, 37, 135
 Szczypiorski Andrzej 46
 Szymborska Wisława 47

Ś

Śliwiński Piotr 25–26, 69
 Świeszewski Maciej 81, 85

T

Tabakowska Elżbieta 8
 Tabucchi Antonio 62
 Taracha Cezary 21, 22
 Taylor Charles 150
 Texte Joseph 8
 Tokarczuk Olga 46, 47
 Tomaszewski Tomasz 109
 Tomczuk Jacek 139
 Toro Alfonso de 148
 Torres Blandina Alberto 133
 Tortelli Gabriel 24
 Tötösy de Zepetnek Steven 14
 Tycjan (właśc. Tiziano Vecelli lub Vecel-
 lio) 91

U

Ulicka Danuta 92
 Unamuno Miguel de 66, 73
 Uribe Kirmen 120–121

V

Valderrama Juanito (właśc. Juan Valde-
 rama Blanca) 96–97
 Valéry Paul 77
 Van Tieghem Paul 17
 Vázquez Montalbán Manuel 47
 Vega María José 8, 12, 17
 Velázquez (zob. Rodríguez de Silva
 y Velázquez Diego)
 Verjat Alain 125
 Vertovec Steven 50
 Vila-Matas Enrique 21, 24, 45–59, 61–
 64, 66–69, 70, 72–75, 78, 79, 135,
 136, 137, 138, 141, 145, 148
 Vinci Leonardo da 81, 92
 Vitale Carlos 59

W

Wąsowski Michał 139
Welsch Wolfgang 143–145, 150
Wellek René 9
Wells Herbert George 77
Weyden Roger van der 86
Wildstein Bronisław 139
Wilk-Racińska Joanna 72
Wilkożewska Krystyna 143–144
Winiecka Elżbieta 134
Witkacy (właśc. Stanisław Ignacy Wit-
kiewicz) 42, 46, 120
Wittgenstein Ludvig 96

Wittlin Józef 46

Wolter (właśc. François-Marie Arouet)
104

Wróblewski Janusz 62

Z

Zaboklicka Bożena 46

Zagajewski Adam 46, 47

Zaleska Ewa 45, 64, 66

Zaremba Łukasz 100

Ziarkowska Justyna 141

Ziomba Kwiryna 14

Zieniewicz Andrzej 25, 120–121

Opracował
Krzysztof Ociepa

Katarzyna Gutkowska-Ociepa

Closeness Decoded
Fiction of Enrique Vila-Matas, Antonio Muñoz Molina
and Alejandro Cuevas in the Context of Polish Literature
Post-1989

Summary

The monograph constitutes a comparative study of selected novels published after 1989 in Spain and Poland. Instead of focusing on translation or reception issues, which are generally more popular in the case of comparative literary analysis, the study consists of a structural and problem analysis of the works of five prose writers coming from two distant cultural backgrounds. The interpretative and comparative analysis is preceded by introductory remarks concerning the state of comparative studies as a discipline of modern literary and cultural studies, focusing on American, Spanish, Polish and German theories in particular. From the very first pages, the monograph reveals itself to be a site of an ongoing struggle and shifts in the scholarly focus, ranging from the work of literature itself to various contexts (gender, sociological, cultural, political, etc.) existing outside the realm of literature, as well as the return to literature understood as the center of literary comparative studies, however tautological this statement may be. In order to find her way in the multilingual tangle of statements and contradictions, the author combines several cohesive literature-centric perspectives, which allows her to create her own methodological model, which, in turn, enables her to conduct an ordered, controlled and theoretically sound comparative analysis of selected Spanish and Polish novels. The study is based on hermeneutics and intercultural literary theory proclaimed by Norbert Mecklenburg, Mieczysław Dąbrowski's theory of comparative studies of the discourse and the discourse of comparative studies, Andrzej Hejmej's understanding of the interdisciplinary nature of comparative studies, as well as the idea of "open comparative studies" developed by the most prominent comparative studies scholar of the 20th century, Claudio Guillén. The aforementioned concepts were created on the basis of the idea of the autotelic nature of the work of literary fiction; due to that fact, they propose a study of literature as an aesthetically autonomic form of expression which can be related to external contexts inasmuch as it contributes to a broader interpretation of the given work of literature.

Another important context for the theoretical part of the monograph is genology, which points to the potential of the novel as the currently dominant genre, characterized by the greatest openness with regard to both the topics as well as structural potential. As a result, the novel—both Polish and Spanish—is presented as not only a textual construct and genre framework, but also as a reflection of the postmodern hybrid culture, in which idealization remains in constant conflict with the esperpentic tendency for self-ridicule, and pompous pathos competes with everyday ordinariness, while literature, relegated to the popcultural peripheries, thanks to its constant use of metareflection, thrives and boasts one of its most creative periods since the end of the 19th century.

Chapters two, three, and four constitute the interpretative and analytical part of the monograph. The research material has been ordered according to the thematic similarities between the novels, which resulted in three main axes of division: the first constitutes a literary duel with the past and tradition, the second poses a challenge to the world of art (mostly painting and photography), and the third encompasses a narrative encounter with the world of culture.

The first category includes two highly intertextual novels: *Castorp* by Paweł Huelle and *París no se acaba nunca* (*Paris Has No End*) by Enrique Vila-Matas. In the case of these two authors, what is constitutive for their fiction is a particular fondness for various literary games revealing the complexity of character creation as well as multiplying the levels of autocreation, which can be seen in the overt inclusion of autobiographical or quasi-autobiographical elements into the fictional narrative. This dialogue with Nobel Prize laureates (Mann and Hemingway) in the form of a novel allows the authors to construe their creations on two levels: half-joking, half-serious. This, in turn, reflects their unique approach to the literary craft, which uses intertextuality and autothematism as a pretext for distancing oneself from taking oneself too seriously, oscillating between authenticity and mask, or even masquerade. This, in turn, allows them to add to the complexity of the fictional nature of their work and open for their readers gateways to different literary worlds created by novelists such as Fontane, Duras or Perec. Thus, both novels ultimately become a house of mirrors, in which the fictional “I” is allowed to perceive themselves from different sides and angles.

Chapter three constitutes an analysis of the way famous paintings are utilized in *The Polish Rider* by Antonio Muñoz Molina and *The Last Supper* by Huelle, two novels whose construction—similarly to the previously analyzed works of literature—hinges on a dense net of intertextual references. The allusions to the traditional yet mysterious Rembrandt and provocative yet aesthetically saccharine Świeszewski are, in fact, subversive, since, even though in both cases it seems that—due to the paratextual references—the paintings become the foundation of the narrative, that assumption appears ultimately erro-

neous. *The Last Supper* constitutes a set of allusions to the holy books, cutting satire and ridicule of the contemporary vices of the society (mainly Polish society), as well as a manifesto of the lack of faith in contemporary art, divorced from any aesthetic aspirations and concerned primarily with the pragmatic and media aspect. Antonio Muñoz Molina, in turn, references *The Polish Rider* by Rembrandt, even though the world he creates in his novel differs significantly from that described by Huelle: it is much quieter, much more private and intimate, ruled by the digressive nature of memories. Rembrandt's painting, then, appears to be a *leitmotiv* of sorts, which connects the story of the protagonist's family with the subsequent stages of Manuel's life in New York and Madrid, as well as brings together particular stages of Spanish history and culture, starting with the turn of the 20th century, through the 1960s, and ending with the last decade of the 20th century. Both *The Last Supper* and *The Polish Rider* constitute an expression of longing for a place of grounding in history, a verbal picture of the universal need to reconstruct the feeble link with the elusive here and now, which continues to be uncertain, changeable, and treacherous.

Chapter four touches upon the comparison of two novels by younger writers: Ignacy Karłowicz (born in 1976 in Białystok) and Alejandro Cuevas (or: Alberto Escudero Fernández, born in 1973 in Valladolid). *Gestures* by Karłowicz and *Quemar las naves* (*Point of No Return*) by Cuevas constitute two surgically precise accounts of the downfall of the two protagonists: Grzegorz and Eurymedont. Cuevas and Karłowicz play with conventions and the expectations of their readers at every level of the narrative structure; due to that, the meaning of the text escapes clear-cut assessments and generalizations, exemplifying at the same time the complex nature of the relationship between a work of art and contemporary culture. On the one hand, it strives towards tradition and history (various biblical and mythological references), but on the other hand, it remains also deeply rooted in popular culture. The Polish and Spanish experience—even though alluded to from time to time in an ironic manner—is substituted in a very natural way with the universal experience, thanks to which both novels become parabolic accounts of a lost existential finish.

Chapter five (*The Game of Reflections. Poland and Spain as Two Links of the Same Cultural Chain. Conclusions and Final Remarks*) serves to ground the earlier comparative analysis in the context of transculturalism—a term proposed by Wolfgang Welsch and signifying a fluid concept of contemporary cultural divisions. The heterogeneity of the European identity, the ability to adapt to outside influences, the openness and aversion to strictly imposed boundaries—as Bauman points out—further strengthen the common denominator between the compared Polish and Spanish novels. This comparison facilitates also a distinction between the approach to narrative strategies between the older and younger generations of writers: the older novelists (Vila-Matas, Muñoz Molina

and Huelle) often utilize the “grammar of memory” and construct a historicist cocoon around the protagonists of their novels, while the younger writers (Cuevas and Karpowicz) focus on the “I,” while treating history, politics and metaculturalism only as a background and context. The Geertzian idea of discovering cultural diversity while taking into account the contemporary progress of the world of culture calls for an observation that Spain and Poland, despite their differences-with regard to the literary and artistic aspect-function in a very similar way in the transcultural chain of the 21st century.

Katarzyna Gutkowska-Ociepa

Proximidad descifrada
Novelística de Enrique Vila-Matas, Antonio Muñoz Molina
y Alejandro Cuevas en el contexto de la narrativa polaca
a partir del 1989

Resumen

El libro constituye una interpretación comparativa de una selección de novelas publicadas en España y en Polonia después del año 1989. Se basa en una aproximación problemática y estructural a los textos de cinco novelistas de dos distintos círculos culturales, y no –lo que suele practicarse en los análisis literarios bipolares– en los problemas de traducción o de recepción. La parte interpretativo-comparativa va precedida de una reflexión acerca del estatus de la comparatística como campo de los estudios literarios y culturales contemporáneos, con un énfasis puesto en las teorías americanas, españolas, polacas y alemanas. Desde las primeras páginas del libro, la literatura comparada se revela como un campo de continua tensión y de desplazamientos del acento investigador: de la obra literaria a los contextos extraliterarios de toda índole (de género, sociológicos, culturales, políticos, etc.); como un campo que resitúa la literatura –por tautológica que pueda parecer esta afirmación– en el centro de interés de la comparatística literaria. En su intento de no perderse en el multilingüe matorral de afirmaciones y negaciones, la autora del libro une varias perspectivas literariocéntricas cohesivas gracias a las cuales construye su propio túnel metodológico, una fortaleza en que puede llevar a cabo –de un modo ordenado, controlado y apoyado en los sólidos fundamentos teóricos– el análisis comparativo de las novelas españolas y polacas seleccionadas. Se basa en las tesis de la hermenéutica y de los estudios literarios interculturales proclamadas por Norbert Mecklenburg, en la teoría de la comparatística del discurso y del discurso de la comparatística, de Mieczysław Dąbrowski, en una aproximación a la interdisciplinariedad de los estudios comparados propuesta por Andrzej Hejmej y, asimismo, en el “comparatismo abierto” del célebre comparatista español del siglo XX Claudio Guillén. Las concepciones mencionadas se crearon, ante todo, a partir de la convicción sobre la autorreflexividad de la obra literaria y, por ende, se centran en investigar la literatura como un campo de expresión estéticamente autónomo, que puede ser colocado en contextos secundarios siempre y cuando ello contribuya a la ampliación del espectro de interpretación de la obra determinada.

Otro contexto, igualmente importante, de la reflexión teórica incluida en el libro lo constituye el estudio de los géneros literarios, que expone el potencial de la novela como el género dominante hoy en día y caracterizado por la mayor apertura en lo que concierne a la temática y a las posibilidades constructivas. Como resultado de la comparación, la novela –tanto la española como la polaca– se muestra no solo como un constructo textual y un esqueleto genérico, sino como un reflejo de la cultura postmoderna híbrida, en que la idealización va enfrentándose con la esperpéntica tendencia a la autoridiculización, la solemnidad pomposa, con la trivialidad cotidiana, y la literatura, empujada a la periferia popcultural, está en una de sus fases más creativas desde finales del siglo XIX gracias al uso constante de la metarreflexión.

Los capítulos segundo, tercero y cuarto constituyen una parte interpretativo-analítica del libro. El material analizado está ordenado en ellos según el parentesco temático de las novelas, lo que lleva a la autora a diferenciar tres ejes de división: el primero es el combate literario con la tradición y con el pasado; el segundo, un desafío lanzado al arte (principalmente, a la pintura y a la fotografía); y el tercero, un enfrentamiento narrativo con el mundo de la cultura.

La primera comparación concierne a la novela de Paweł Huelle, *Castorp*, y a la de Enrique Vila-Matas, *París no se acaba nunca*, ambas saturadas de intertextualidad. Resulta que a los dos autores no solo los distingue, sino que hasta los constituye un particular gusto por los juegos, de muy variada índole, que revelan la compleja construcción de los protagonistas, y asimismo por la multiplicación de los niveles de autocreación, lo que se manifiesta a través de una explícita inclusión de elementos autobiográficos o cuasiautobiográficos en el tejido de las obras. El diálogo novelesco con los Nobel (Mann y Hemingway) les permite otorgar a sus obras un doble rango: medio jocoso, medio serio. Ello, en cambio, refleja su singular modo de ver la materia literaria: el uso de la intertextualidad y del autotematismo como pretexto para tratarse a sí mismos con un guiño, para jugar en la frontera entre autenticidad y máscara, o, incluso, mascarada. Es también una manera de elevar la ficcionalidad a la enésima potencia y de abrir ante el lector una puerta al mundo de otros escritores: de Fontane, Duras o de Perec. Ambas novelas se convierten en una sala de espejos cóncavos y convexos en que el “yo” novelesco se mira a sí mismo desde diferentes lados y ángulos.

El tercer capítulo constituye un análisis del uso de las conocidas obras pictóricas en *El jinete polaco*, de Antonio Muñoz Molina, y en *Ostatnia wieczerza* [La última cena], de Paweł Huelle, obras cuya construcción se basa –al igual que en las novelas antes analizadas– en una densa red de relaciones intertextuales. Las referencias a Rembrandt, clásico y enigmático a la vez, y a Świeszewski, provocador y estéticamente almibarado, se realizan de un modo ingenioso, ya que, en ambos casos, las pinturas no llegan a convertirse en el fundamento de la fábula de las novelas, a pesar de que las alusiones para-

textuales parecen sugerirlo. *Ostatnia wieczerza* es un crisol de alusiones a libros sagrados, de una mordaz sátira y de la burla de los defectos de la sociedad contemporánea –sobre todo, la polaca–, y también un manifiesto de la desconfianza hacia el sentido del arte más reciente, apartado de las aspiraciones estéticas, crecido a base de una preocupación por lo que es importante tan solo en la dimensión pragmático-mediática. Antonio Muñoz Molina, a pesar de crear en su novela otro modelo del mundo representado –mucho más sosegado, íntimo y subordinado a la digresión que acompaña a los recuerdos–, también hace referencias al código de las artes plásticas: a un misterioso *El jinete polaco* de Rembrandt. Este cuadro se convierte en un particular leitmotiv que une la historia de la familia del protagonista-narrador Manuel de Mágina con otras etapas de la vida de Manuel en Nueva York y en Madrid, y que asimismo otorga unidad a las determinadas etapas de la historia y de la cultura de España, desde el cambio de los siglos XIX y XX, pasando por los años sesenta, hasta la última década del siglo XX. Tanto *Ostatnia wieczerza* de Huelle como *El jinete polaco* expresan la nostalgia por la posibilidad de encontrar un apoyo estable en la historia; constituyen una imagen verbal de un deseo, que dormita en todo ser humano, de reconstruir la endeble relación con el “aquí y ahora”, que se escapa de entre las manos, incierto, cambiante y engañoso.

El capítulo número cuatro concierne a la comparación de las novelas de los escritores de la joven generación: Ignacy Karłowicz, nacido en 1976 en Białystok, y Alejandro Cuevas (pseudónimo de Alberto Escudero Fernández), nacido en 1973 en Valladolid. *Gesty* [Gestos], del novelista polaco, y *Quemar las naves*, de Cuevas, resultan ser crónicas, construidas con precisión de cirujano, de la caída de sus personajes centrales: Grzegorz y Eurimedonte. Cuevas y Karłowicz juegan con las convenciones y expectativas del lector en cada nivel estructural, contribuyendo de este modo a que el sentido de los textos se escape de los juicios unívocos y de las generalizaciones, y poniendo de manifiesto a la vez cuán complicada es la implicación de la obra en la cultura contemporánea: por un lado, la obra se inclina hacia lo más tradicional y básico (alusiones bíblicas y mitológicas), y, por otro lado, está profundamente fijada en el contexto de la popcultura. Lo polaco o lo español, aunque en algunas partes pueden estar marcados con una irónica alusión a la realidad cotidiana, ceden de un modo plenamente natural ante la universalización de la experiencia, gracias a que las dos novelas se convierten en relatos parabolizantes sobre un final existencial, perdido con anticipación.

El quinto capítulo (“Juego de reflejos. Polonia y España como eslabones de la misma cadena cultural. Conclusiones y opiniones finales”) coloca el análisis comparativo realizado en las partes anteriores del libro en el contexto de la transculturalidad: una flexible concepción de las actuales divisiones culturales propuesta por Wolfgang Welsch. La heterogeneidad de la identidad europea, la capacidad de adaptar influencias externas, la apertura y la alergia indicada por

Bauman a las fronteras que se impongan rígidamente, intensifican la importancia del denominador común de los textos comparados, polacos y españoles. La recapitulación propicia también la constatación de la existencia de las diferencias en la aproximación a las estrategias narrativas entre los escritores de la mediana y de la joven generación: los mayores (Vila-Matas, Muñoz Molina y Huelle) se sirven a menudo de la “gramática del recuerdo” y rodean al “yo” novelesco de la densa crisálida del historicismo, mientras que los jóvenes (Cuevas y Karpowicz) se centran en el “yo”, al considerar la historia, la política y la metaculturalidad únicamente como fondo y contexto. La llamada, de Geertz, a descubrir la variedad y a tomar en consideración a la vez la dinámica del desarrollo del mundo contemporáneo de la cultura, exige reconocer que España y Polonia —a pesar de todas las diferencias que las separan— funcionan indudablemente en la dimensión literario-artística según unas reglas parecidas en la cadena transcultural en el siglo XXI.

Spis treści

Literaturoznawcze badania komparatystyczne w obszarze polsko-hiszpańskim.
Wprowadzenie / 7

ROZDZIAŁ I

Dyscyplina *in statu nascendi* (nieustannie). „Niepewny” status komparatystyki / 29

ROZDZIAŁ II

Wyzwanie rzucone przeszłości i tradycji. *Paryż nigdy nie ma końca* Enrique Vili-Matasa w kontekście *Castorpa* Pawła Huellego / 45

ROZDZIAŁ III

Wyzwanie rzucone sztuce. *Jeździec polski* Antonia Muñoza Moliny w kontekście *Ostatniej wieczery* Pawła Huellego / 77

ROZDZIAŁ IV

Wyzwanie rzucone światu (kultury). *Quemar las naves* Alejandra Cuevasa w kontekście *Gestów* Ignacego Karpowicza / 103

ROZDZIAŁ V

Gra odbić. Polska i Hiszpania jako ogniwa jednego łańcucha kulturowego / 135

Bibliografia / 151

Notka bibliograficzna / 171

Indeks osobowy / 173

Summary / 179

Resumen / 183

Redaktor
KATARZYNA WIĘCKOWSKA

Projektant okładki
gazgiz

Korektor
MARZENA MARCZYK

Łamanie
MAREK ZAGNIŃSKI

Copyright © 2016 by
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-908-5
(wersja drukowana)
ISBN 978-83-8012-909-2
(wersja elektroniczna)

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice
www.wydawnictwo.us.edu.pl
[e-mail: wydawus@us.edu.pl](mailto:wydawus@us.edu.pl)

Wydanie I. Ark. druk. 11,75. Ark. wyd. 14,0.
Papier offset. kl. III, 90 g. Cena 20 zł (+ VAT)

Druk i oprawa: „TOTEM.COM.PL Sp. z o.o.” Sp.K.
ul. Jacewska 89, 88-100 Inowrocław

Katarzyna Gutkowska-Ociepa

(ur. 1983) – adiunkt w Zakładzie Hispanistyki w Instytucie Języków Romańskich i Translatoryki Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach, absolwentka MISH, autorka krajowych i zagranicznych publikacji poświęconych m.in. nowym tendencjom w prozie hiszpańskiej i polskiej, kwestiom historiozoficznym w polskiej poezji współczesnej, podmiotowości i badaniom komparatystycznym. Autorka monografii *Intertekst, historia i (auto)ironia. Szkice o twórczości Tadeusza Różewicza* (Katowice 2012).

Porównanie między Enrique Vilą-Matasem i Pawłem Huellem, Antonio Muñozem Moliną i Huellem oraz Alejandro Cuevasem i Ignacym Karłowiczem, choć na pierwszy rzut oka może zaskakiwać, pokazuje nie tylko zbieżność zastosowanych powieściowych technik, ale także analogiczne pojmowanie potencjału drzemącego w materiale literackim i jego „uderzeniowej sile” na tle postindustrialnej rzeczywistości kultury rynkowej, w której tryumf zależy od efektywności i szybkości, z jaką zaspokaja się (lub nie) potrzeby i literackie apetyty czytelników. W przypadku tych konkretnych pisarzy – czytelników szczególnych o tyle, że sięgających po prozę z silnie rozwiniętą warstwą metaliteracką: literaturę literaturocentryczną, choć karmiącą się również emocjami, historią, malarstwem i kinem.

Z rozdziału: Gra odbić. Polska i Hiszpania jako ogniwa jednego łańcucha kulturowego

Więcej o książce:



CENA 20 zł
(+VAT)

ISSN 0208-6336
ISBN 978-83-8012-908-5